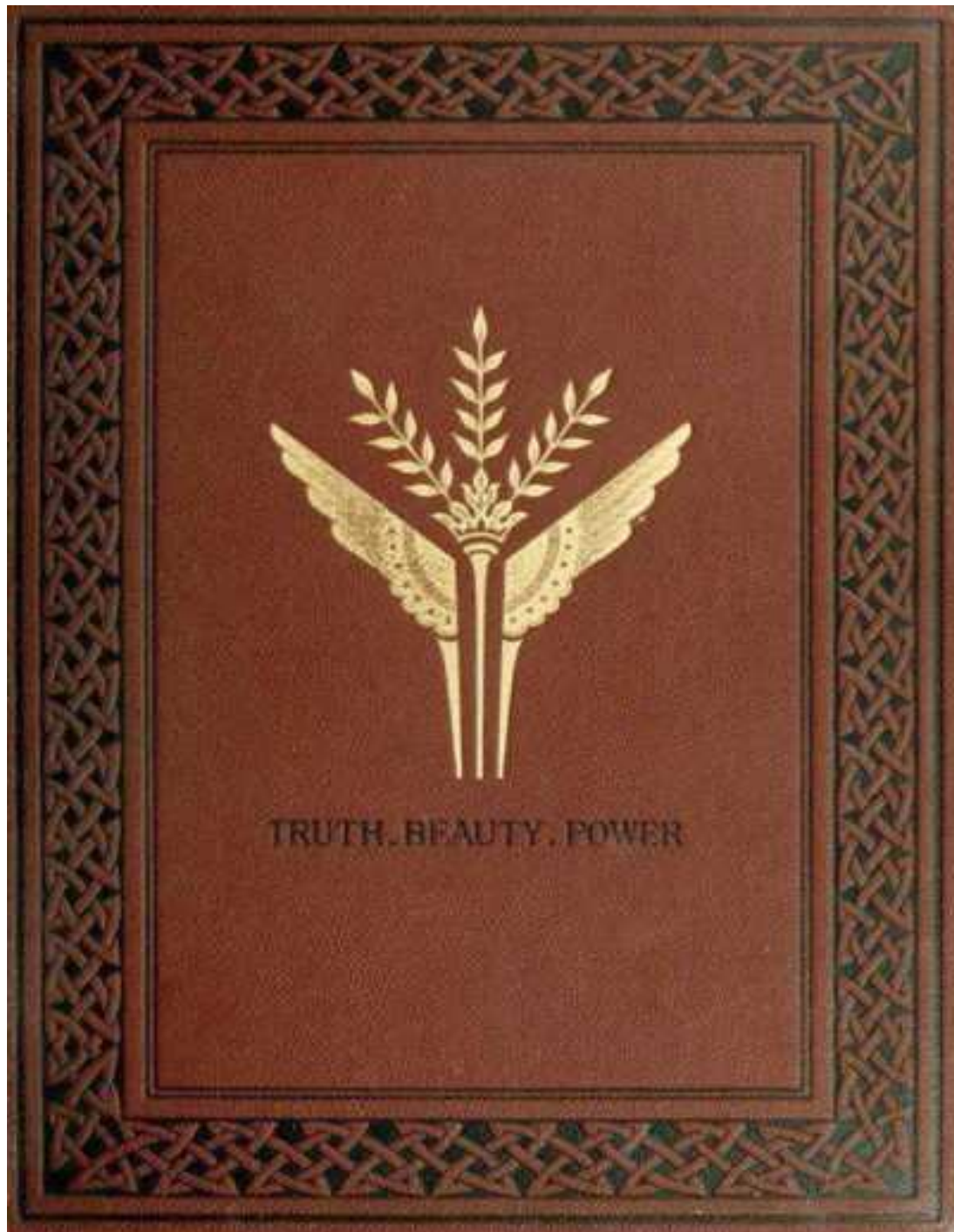


Принципы декоративного дизайна

Кристофер Дрессер



Содержание

Электронный текст подготовлен Дельфиной Леттау, Мэтью Уитоном и командой Online Distributed Proofreading Canada (<http://www.pgdpcanada.net>) на основе изображений страниц, любезно предоставленных Internet Archive (<http://archive.org>).

Принципы декоративного дизайна

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Содержание.

Принципы дизайна. ГЛАВА I.

РАЗДЕЛ I.

РАЗДЕЛ II.

РАЗДЕЛ III.

СНОСКИ:

ГЛАВА II.

ЦВЕТ.

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ.

КОНТРАСТ.

ГАРМОНИЯ.

КАЧЕСТВА ЦВЕТОВ.

УРОКИ ОПЫТА.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ ЦВЕТОВ.

СНОСКИ:

ГЛАВА III.

МЕБЕЛЬ.

СНОСКИ:

ГЛАВА IV.

УКРАШЕНИЕ ЗДАНИЙ. РАЗДЕЛ I. — ОБЩИЕ СООБЩЕНИЯ — ПОТОЛКИ.

РАЗДЕЛ II. — ОФОРМЛЕНИЕ СТЕН.

ГЛАВА V.

КОВРИКИ.

ГЛАВА VI.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ШТОР, ЗАВЕСЫ И ТКАНИ В ЦЕЛОМ.

ГЛАВА VII.

РАЗДЕЛ I.

РАЗДЕЛ II.

РАЗДЕЛ III.

ГЛАВА VIII.

ОБОРУДОВАНИЕ.

ГЛАВА IX.

ВИТРАЖИ.

ГЛАВА X.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

УКАЗАТЕЛЬ.

ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ

Электронная книга проекта «Гутенберг» «Принципы декоративного дизайна»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Принципы декоративного дизайна

Автор: Кристофер Дрессер

Дата выпуска: 21 мая 2012 г. [электронная книга № 39749]

Язык: английский

Благодарности: Электронный текст подготовлен Дельфиной Леттау, Мэтью Уитоном и командой Online Distributed Proofreading Canada (<http://www.pgdpCanada.net>) на основе изображений страниц, любезно предоставленных Internet Archive (<http://archive.org>).

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ПРИНЦИПЫ ДЕКОРАТИВНОГО ДИЗАЙНА» ***

Электронный текст подготовлен Дельфиной Леттау, Мэтью Уитоном
и командой Online Distributed Proofreading Canada
(<http://www.pgdpCanada.net>)
на основе изображений страниц, любезно предоставленных
Internet Archive
(<http://archive.org>)

Примечание: Изображения оригинальных страниц доступны через Интернет-архив. См.
<http://archive.org/details/principlesofdeco00dres>

Примечания транскрибатора:

Архаичный синтаксис, пунктуация и непоследовательное написание слов были сохранены.

Все иллюстрации можно увеличить, щелкнув по изображению.

[Сноска 7:](#) «in order to this» изменено на «in order to do this» для соответствия контексту.

Принципы декоративного дизайна



Принципы декоративного дизайна

КРИСТОФЕР ДРЕССЕР,
доктор философии, член Лондонского королевского общества, член Европейского
биологического общества и др.;

*Автор книг «Искусство декоративного дизайна», «Единство в разнообразии»
и др.*

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗДАНИЕ.

CASELL, PETTER, GALPIN & Co.:
ЛОНДОН, ПАРИЖ И НЬЮ-ЙОРК.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Моя цель при написании этой работы заключалась в том, чтобы помочь в художественном образовании тех, кто стремится к знаниям об орнаментах, применяемых в промышленном производстве.

Я не ставил перед собой цели создать красивую книгу, а стремился просто и понятно изложить свои знания по рассматриваемым темам. Я просто пытался научить.

Суть настоящей работы была впервые опубликована в виде серии уроков в журнале «*Technical Educator*». Эти уроки теперь собраны в одну работу и тщательно переработаны; добавлено несколько новых иллюстраций и добавлена заключительная глава.

Поскольку содержание этой работы было написано в виде серии уроков для *журнала «Technical Educator»*, мне не нужно говорить, что книга адресована рабочим, поскольку все уроки в этой публикации были подготовлены специально для тех благородных людей, которые из-за отсутствия ранних возможностей не получили преимуществ образования, но которые имеют похвальное мужество обучаться в более позднем возрасте, когда ценность знаний стала для них очевидной.

Я уже знаю, что уроки, представленные в «*Техническом педагоге*», не были написаны напрасно, поскольку незадолго до того, как я завершил их переработку, у меня была возможность посетить здание провинциальной мэрии, которое, как я слышал, было отремонтировано, и я был приятно удивлен, увидев отделку значительной ценности и доказательства того, что многое из того, что я увидел, было результатом учета моих статей в «*Техническом педагоге*». Художник, занимавшийся этой работой, несмотря на то, что ему пришлось пройти через трудности ученичества у мясника, еще в молодом возрасте стал известным декоратором; и судя по проявленным им способностям, я надеюсь на светлое будущее для человека, который, будучи рабочим, наверняка много учился. Если эти уроки, собранные в одном произведении, приведут к развитию зародышей искусства, которые, несомненно, дремлют в других рабочих, то цель, которую я преследовал, писая и собирая их вместе, будет достигнута.

ТАУЭР
Лондон, W.

КРЕССИ,

Ноттинг-Хилл,

СОДЕРЖАНИЕ.

СТРАНИЦА

ГЛАВА I.

ВВЕДЕНИЕ

РАЗДЕЛ I.	ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ; ИСТОРИЧЕСКИЕ СТИЛИ	<u>1</u>
РАЗДЕЛ II.	ИСТИНА, КРАСОТА, СИЛА И Т. Д.	<u>14</u>
РАЗДЕЛ III.	ЮМОР В ОРНАМЕНТЕ	<u>25</u>

ГЛАВА II.

ЦВЕТ	<u>30</u>
------	---------------------------

ГЛАВА III.

МЕБЕЛЬ	<u>50</u>
--------	---------------------------

ГЛАВА IV.

УКРАШЕНИЕ ЗДАНИЙ

РАЗДЕЛ I.	ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ — ПОТОЛКИ	<u>73</u>
РАЗДЕЛ II.	УКРАШЕНИЕ СТЕН	<u>83</u>

ГЛАВА V.

КОВРЫ	<u>94</u>
--------------	----------------------------------

ГЛАВА VI.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ШТОР, ЗАНАВЕСИ И ТКАНЫЕ МАТЕРИАЛЫ В ЦЕЛОМ	<u>107</u>
--	-----------------------------------

ГЛАВА VII.

ПОЛЫЕ СОСУДЫ

РАЗДЕЛ I.	КЕРАМИКА	<u>117</u>
РАЗДЕЛ II.	СТЕКЛЯННЫЕ СОСУДЫ	<u>127</u>
РАЗДЕЛ III.	МЕТАЛЛООБРАБОТКА	<u>135</u>

ГЛАВА VIII.

МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ИЗДЕЛИЯ	<u>144</u>
------------------------------	-----------------------------------

ГЛАВА IX.

ВИТРАЖИ	<u>153</u>
----------------	-----------------------------------

ГЛАВА X.

ПРИНЦИПЫ ДИЗАЙНА.

ГЛАВА I.

РАЗДЕЛ I.

Существует множество видов ремесел, в которых знание истинных принципов орнаментации является практически необходимым условием успеха, и лишь в немногих из них знание законов декоративного искусства не может быть использовано. Человек, который может хорошо сформировать чашу или вазу, является художником, так же как и человек, который может сделать красивый стул или стол. Это правда, но обратное этим фактам также верно: если человек не является художником, он не может сформировать элегантную чашу или сделать красивый стул.

С самого начала мы должны признать тот факт, что красота имеет коммерческую или денежную ценность. Мы можем даже сказать, что искусство может придать предмету ценность, превышающую ценность материала, из которого он состоит, даже если этот предмет изготовлен из драгоценных материалов, таких как редкий мрамор, редкие породы дерева, серебро или золото.

Из этого следует, что мастер, который может наделить свои изделия теми качествами или красотой, которые придают им ценность, должен быть более полезен своему работодателю, чем человек, который производит предметы, лишенные такой красоты, и его время должно быть более ценным, чем время его менее умелого товарища. Если человек, родившийся и выросший как «сын труда», имеет ту похвальное стремление, которое заставляет его стремиться подняться над своими товарищами, честно став их начальником, я бы сказал ему, что не знаю никакого другого способа сделать это так легко, как познакомиться с законами красоты и учиться, пока не научится различать прекрасное и уродливое, изящного и уродливого, утонченного и грубого. Воспринимать тонкие красоты — отнюдь не легкая задача для тех, кто не посвящал себя изучению красоты в течение длительного времени, и будьте уверены, что то, что сейчас кажется вам красивым, вскоре может показаться вам менее красивым, а то, что сейчас не привлекает вас, в конечном итоге может стать очаровательным для вашего глаза. В своем изучении прекрасного не поддавайтесь ложному суждению невежественных людей, которые могут считать себя обладателями хорошего вкуса. Обычно считается, что женщины обладают лучшим вкусом, чем мужчины, и некоторые женщины, кажется, считают себя обладательницами даже авторитетного вкуса, от которого не может быть никакой апелляции. Возможно, они правы, но нас нужно простить за то, что мы не принимаем такой авторитет, потому что если будет какая-то переоценка точности этого хорошего вкуса, это может привести к серьезной потере прогресса в оценке искусства.

Можно считать неизменной истиной, что только знание позволяет нам сформировать точное суждение о красоте или отсутствии красоты объекта, и тот, кто обладает большим знанием искусства, может лучше всего судить об орнаментальных качествах объекта. Тот, кто хочет правильно судить о произведениях искусства, должен обладать знанием. Пусть тот, кто хочет судить о красоте, приложит усилия к серьезному изучению, ибо таким образом он обретет мудрость, а его мудрые рассуждения приведут его к восприятию красоты, и таким образом ему откроется новый источник удовольствия.

Знание искусства ценно как для отдельного человека, так и для страны в целом. Для отдельного человека оно — богатство и достаток, а для нации — спасение от обнищания. Возьмем, к примеру, глину как природный материал: в руках одного человека этот материал становится цветочными горшками, стоимостью восемнадцать пенсов за «отливку» (количество которых варьируется от шестидесяти до двенадцати в зависимости от размера); в руках другого он становится таццей или вазой, стоимостью пять фунтов, а может быть, и пятьдесят. Именно искусство придает ценность, а не материал. Для нации оно спасает от обнищания.

Мудрая политика побуждает страну привлекать к себе все богатства, которые она может, не расставаясь с большим количеством своих природных материалов, чем это абсолютно необходимо. Если за каждый фунт глины, от которого отказывается нация, она может привлечь к себе количество золота, которое мы оцениваем в пять фунтов стерлингов, то, очевидно, лучше отказываться от небольшого количества материала и тем не менее обеспечивать себе богатство, чем отказываться от материала по низкой цене либо в его первоначальном состоянии, либо в виде грубых сосудов, что приводит к значительному обеднению природных ресурсов страны, необходимому для ее богатства.

Люди с самым низким уровнем интеллекта могут добывать глину, железо или медь, или добывать камень; но эти материалы, если на них наложено отпечаток ума, облагораживаются и становятся ценными, и чем сильнее материал отмечен этим облагораживающим отпечатком, тем ценнее он становится.

Я должен уточнить свое последнее утверждение, поскольку возможны случаи, когда отпечаток разума может скорее ухудшить, чем улучшить, и снизить, чем повысить, ценность материала. Чтобы облагородить, разум должен быть благородным; если он низменен, он может только низменять. Пусть ум будет утонченным и чистым, и чем полнее он накладывает свой отпечаток на материал, тем прекраснее становится этот материал, ибо тем самым он получает отпечаток утонченности и чистоты; но если ум низменен и нечист, тем больше деградирует материя, на которую передается его природа. Пусть у меня будет простой кусок глины в качестве подсвечника, а не глиняный подсвечник, который представляет собой лишь естественное проявление развращенного ума.

Есть еще одна причина, по которой материал, из которого изготавливаются красивые предметы, должен иметь небольшую внутреннюю ценность, помимо той, которая возникает из соображений истощения страны, и это приведет нас к пониманию того, что во всех случаях желательно изготавливать красивые предметы, насколько это возможно, из недорогого материала. Глина, дерево, железо, камень — это материалы, из которых можно создавать красивые формы, но остерегайтесь серебра, золота и драгоценных камней. Самые хрупкие материалы часто сохраняются в течение длительного времени, в то время как почти не подверженные коррозии серебро и золото редко избегают безжалостной руки разрушителя. «Как бы ни были прекрасны золото и серебро и как бы ни заслуживали они, даже будучи самыми обычными вещами, быть превращенными в самые изысканные изделия, их денежная ценность делает их опасным материалом для произведений искусства. Сколько избранных реликвий древности утрачено для нас, потому что они соблазнили вора украсть их, а затем скрыть свою кражу, переплавив их! Сколько уникальных изделий из золота и серебра превратились в результате военных перипетий в спешке в слитки для менял! Где вазы Бенвенуто Челлини, чаши Лоренцо Гиберти или серебряные лампы Гирландайо? Исчезли почти так же полностью, как золотой сосуд Аарона с манной, о котором, по другой причине, чем та, которая заставила молчать святого Павла,

«мы теперь не можем говорить подробно». И не только потому, что это мир, «где воры взламывают и крадут», что чистое золото тускнеет, а серебро гибнет. Это также мир, где «любовь сильна, как смерть»; и что не побуждало любовь — любовь к семье, любовь к брату, любовь к ребенку, любовь к возлюбленному — мужчину и женщину поступаться самыми ценными вещами, когда их можно было обменять как простой слиток на жизнь тех, кого они любили?^ш Рабочие! К счастью для нас, лучшие носители искусства — это самые недорогие материалы.

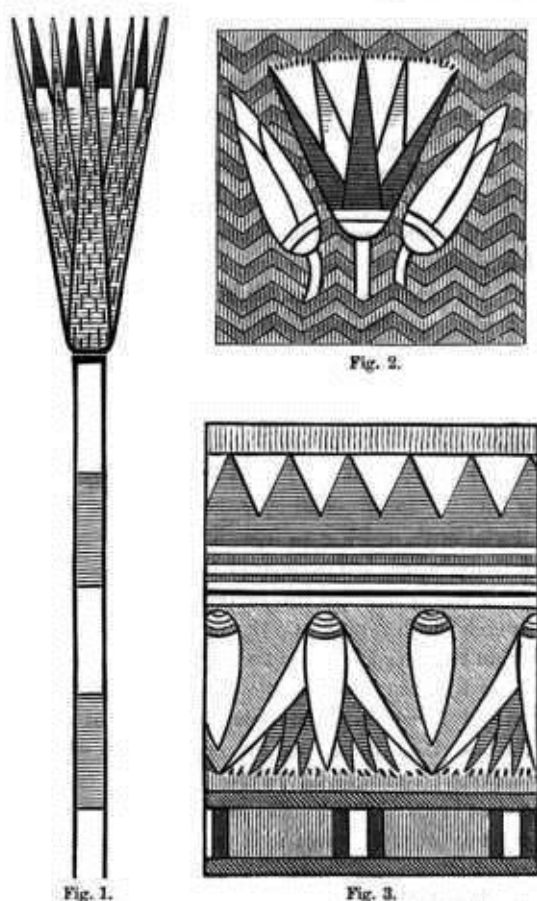
Сделав эти общие замечания, я могу объяснить своим читателям, что я собираюсь предпринять в небольшой работе, которую я сейчас начал. Моей главной целью будет добиться утончения ума у всех, кто будет сопровождать меня в моих исследованиях, чтобы они могли индивидуально правильно судить о природе любого украшенного предмета, наслаждаться его красотой — если она есть — и обнаруживать его недостатки, если таковые имеются. Я постараюсь добиться этого утончения, представляя уму соображения, которые он должен переварить и усвоить, чтобы его новые образования, если можно так выразиться, были знанием. Мы тщательно рассмотрим некоторые общие принципы, которые либо являются общими для всех видов изобразительного искусства, либо регулируют производство или расположение декоративных форм; затем мы обратим внимание на законы, которые регулируют сочетание цветов и применение цветов к предметам; после чего мы рассмотрим различные виды художественного производства и рассмотрим искусство в связи с производственными отраслями. Таким образом, мы перейдем к рассмотрению мебели, глиняной посуды, столового и оконного стекла, настенных украшений, ковров, напольных покрытий, оконных занавесок, тканей для одежды, изделий из серебра и золота, металлических изделий и всего, что является сочетанием искусства и производства (). Я обращусь, таким образом, к плотникам, столярам, гончарам, стеклодувам, бумажникам, ткачам и красильщикам, ювелирам, кузнецам, газовым малярам, дизайнерам и всем, кто так или иначе занимается производством предметов искусства.

Но прежде чем мы приступим к нашей обычной работе, позвольте мне сказать, что без кропотливого изучения невозможно добиться удовлетворительного прогресса. Труд — это средство, с помощью которого мы поднимаемся над своими собратьями; труд — это средство, с помощью которого мы достигаем благосостояния. Не думайте, что существует королевская дорога к успеху — дорога лежит через труд. Не обманывайте себя мыслью, что вы родились гением, что вы родились художником. Если вы наделены любовью к искусству, помните, что только трудом вы можете получить такие знания, которые позволят вам представить свои художественные идеи в форме, приемлемой для утонченных и образованных людей. Поэтому будьте довольны трудом. В случае отдельного человека успех, как мне кажется, зависит от времени, которое он посвящает изучению того, чем он хочет овладеть. Один человек работает шесть часов в день, другой — восемнадцать. У одного три дня в одном, и каков естественный результат? Просто то, что тот, кто работает восемнадцать часов, прогрессирует в три раза быстрее, чем тот, кто работает только шесть часов. Это правда, что люди различаются по умственным способностям, но мой опыт подсказывает мне, что те, кто работает усерднее всего, почти всегда достигают наибольшего успеха.

Пока я пишу, я представляю себе одного или двух человек, которых природа, казалось бы, щедро наделила талантами, но которые достигли в жизни лишь небольшого прогресса. Я как бы вижу перед собой других, которые были менее одарены природой, но которые усердно занимались своими исследованиями и были готовы трудиться для достижения успеха; и эти люди достигли положения, к которому природный гений даже не приблизился. Рабочие! Я сам рабочий и верю в эффективность труда.

Мы начнем наш систематический курс с наблюдения, что хорошее украшение — хорошие декорации любого характера — обладают качествами, которые привлекают образованных людей, но остаются незаметными для невежественных, и что эти качества выражают интересные факты; но прежде чем мы сможем правильно понять то, что я могу назвать скрытым выражением украшения, мы должны исследовать общее откровение, которое дает нам украшение любого конкретного народа или любой исторической эпохи, а также выражения отдельных форм.

В качестве иллюстрации моих слов возьмем украшение, изготовленное египтянами. Чтобы увидеть его, возможно, нам придется посетить музей — скажем, Британский музей — , где мы найдем гробницы мумий; но поскольку большинство провинциальных музеев могут похвастаться одной или несколькими гробницами мумий, мы почти наверняка найдем в крупных провинциальных городах иллюстрации, которые подойдут для нашей цели. На саркофаге вы можете найти необычное украшение, которое представляет собой условный рисунок египетского лотоса, или голубой водяной лилии^[2] ([см. рис. 1, 2, 3](#)), и, по всей вероятности, вы найдете этот орнамент, повторяющийся снова и снова на одном саркофаге. Обратите внимание на эту особенность рисунка лотоса — особенность, характерную для египетских орнаментов — в ней есть строгость, жесткость линий, своего рода суровость. Эта жесткость или строгость рисунка является большой особенностью или характеристикой египетского рисунка. Но обратите внимание! Эта строгость всегда сопровождается достоинством, и в некоторых случаях это достоинство очень очевидно. Длина линии, твердость рисунка, строгость формы и тонкость изгиба — вот основные характеристики египетского орнамента.



Что все это выражает? Это выражает характер народа, создавшего эти орнаменты. Орнаменты древних египтян были заказаны священниками, среди которых хранилось знание этого народа. Священники были диктаторами для народа не только в вопросах религии, но и в вопросах форм, которые должны были принимать их орнаменты. Обратите внимание на выражение строгости характера и достоинства священников: в самом рисунке простого цветка нам представлен характер людей, которые создали его. Но это только то, что мы привыкли постоянно наблюдать. Человек знания пишет с силой и энергией, в то время как человек с колеблющимися мнениями пишет робко и слабо. Сила одного характера (который стал сильным благодаря знанию) и слабость другого проявляются в его письменных словах. То же самое и с украшениями: сила или слабость характера проявляется в создаваемых формах.

Египтяне были суровым народом; они были жесткими надсмотрщиками. Когда нужно было выполнить большую работу, для нее отбирали нескольких рабов и выделяли каждому порцию еды, которой должно было хватить до завершения работы; и если работа не была закончена к моменту, когда еда была съедена, рабы гибли. Мы не удивляемся суровости египетского рисунка. Но египтяне были благородным народом — благородным в знании искусств, благородным в возведении огромных и массивных зданий, благородным в величии своей мощи. Отсюда и благородство рисунка — сила и достоинство, смешанные с суровостью в каждой орнаментальной форме, которую они создавали.

Таким образом, мы рассмотрели общее выражение египетского рисунка, но какое конкретное сообщение несет этот конкретный лотос? Большинство орнаментов египтян — будь то украшения саркофагов, сосудов для воды или просто амулеты, которые носили на

шее — были символами какой-то истины или догмы, внушаемой жрецами. Отсюда и происходит утверждение, что египетский орнамент является символическим.

Плодородие долины Нила в основном объяснялось ежегодным разливанием реки. Распространяясь по земле, вода несла с собой большое количество плодородной аллювиальной почвы, которая делала плодородной землю, на которую она оседала. Когда вода, покрывавшая окружающую землю, почти спала, зерно, которое должно было дать урожай, высевали, бросая его на отступающую воду, через которую оно погружалось в плодородную аллювиальную почву. Когда вода почти полностью ушла в русло реки, первым цветом, который распустился, был лотос. Этот цветок был для египтян предвестником грядущего изобилия, поскольку символизировал прорастание пшеницы. Это был первый весенний цветок, или их примула (первая роза). Священники, заметив интерес, с которым относились к этому цветку, и бдительность, с которой следили за его появлением, учили, что в нем обитает бог и что его нужно почитать. Признание этого цветка подходящим и главным объектом поклонения привело к тому, что его стали изображать на мумиях, саркофагах и всех священных сооружениях.

Рассматривая декоративное искусство, мы будем часто сталкиваться с символическими формами, но не должны забывать, что все хорошие украшения несут в себе смысл. Давайте во всех случаях, глядя на них, прислушиваться к их учениям!

Египетский орнамент настолько богат формами, имеющими интересное значение, что я не могу удержаться от того, чтобы привести еще один пример; и я уверен, что знание значения каждой формы, используемой в декоративном узоре, не только доставляет зрителю особое удовольствие при его рассмотрении, но и без такого знания никто не может правильно судить о природе любого орнаментального произведения.

В египетском орнаменте есть элемент, который не мог не заметить даже самый невнимательный наблюдатель; это так называемый «крылатый глобус», состоящий из небольшого шара или глобуса, по бокам которого расположены две аспиды, а от него отходят два крыла, каждое из которых по длине примерно в пять-восемь раз превышает диаметр шара (рис. 4). Рисунок этого символа очень величественен. Сила, с которой изображены крылья, хорошо отражает мощный характер защиты, которую обеспечивало царство Египет и которая символизировалась раскрытыми и затеняющими крыльями.

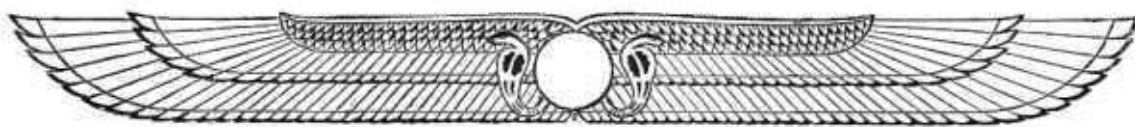


Fig. 4.

Я знаю лишь несколько примеров, когда формы декоративного характера были объединены более необычным или интересным образом, чем в приведенном выше примере. Композиция обладает очарованием, которое редко встречается в орнаментах, и заслуживает тщательного рассмотрения. Но этот орнамент вызывает особый и необычный интерес, если учесть его назначение, удар, который однажды был нанесен по нему, и шок, который, должно быть, испытали его создатели, обнаружив, что он не способен действовать так, как они учили, если не верили, что он будет действовать.

Священники учили людей, что это символ защиты и что он настолько эффективно привлекает охраняющих духов, что никакое зло не может проникнуть туда, где он изображен. С целью обеспечить надежную защиту обитателей египетских жилищ, этот символ защиты предписывалось размещать на перемычке (столбе над дверью) каждого здания египтян, будь то жилище или храм.

Чтобы обезсилить этот символ и показать тщетность египетских богов, Моисею было велено нанести кровь забитого на Пасху ягненка на перемычку, именно в том месте, где находился этот крылатый шар. Также было предписано, в качестве дополнительного обязательства, окропить кровью дверные косяки; но это было лишь новым обязательством, призванным еще больше показать, что даже в своем положении, как и по своей природе, этот крылатый шар был бессилен обеспечить защиту. Таким образом, этот символ представляет особый интерес как символическое украшение и как проливание света на историю Священного Писания.

Помимо двух *упомянутых* орнаментальных форм — лотоса и крылатого глобуса — можно было бы отметить и многие другие, представляющие большой интерес, но ограниченность места не позволяет нам этого сделать (). дополнительную информацию можно получить в библиотеке Южного Кенсингтонского музея,^[3] где можно увидеть несколько интересных работ по египетскому орнаменту: «Граматику орнамента» г-на Оуэна Джонса, работы сэра Гардинера Уилкинсона по Египту и, в особенности, посетив Египетский двор Кристального дворца в Сиденхэме и внимательно изучив руководство по этому двору.^[4] Можно было бы многое сказать и об египетской архитектуре, но здесь мы можем сказать об этом немного; однако, поскольку колонны храмов имеют очень декоративный характер, можно отметить, что в большинстве случаев они были сформированы из пучка стеблей папируса^[5], связанных ремнями или ремешками — верхушки растения образовывали капитель колонны, а стебли — ствол (рис. 5). В некоторых случаях папирус заменялся лотосом, а в других — пальмовым листом, который использовался аналогичным образом; эти модификации можно с большим успехом увидеть в Египетском дворе в Сиденхэме, где также можно наблюдать множество разнообразных форм, полученных в результате использования одного растения, например папируса.

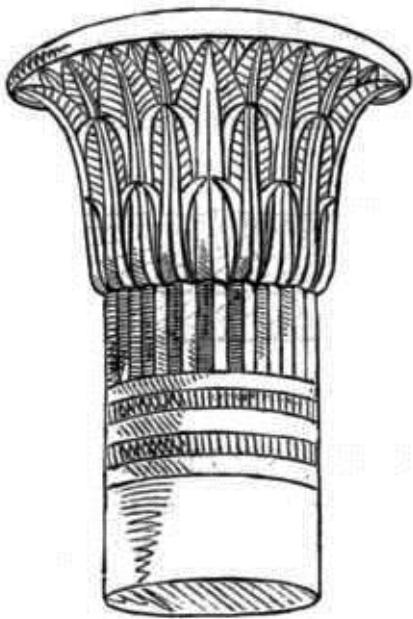


Fig. 5.

Здесь у нас есть возможность заметить, как способ строительства, каким бы простым или примитивным он ни был, впервые использованный народом, может воплотиться в его окончательной архитектуре; ведь, несомненно, первые грубые дома, построенные в Египте, были в основном сформированы из связок папируса, которые собирали на берегу реки — ведь дерево в Египте было редкостью — и, в конечном итоге, когда здания стали строить из камня, была сделана попытка имитировать в новом материале форму, которую представляли старые камыши. Но обратите внимание, что имитация не была грубой копией оригинала, а была хорошо продуманной и идеализированной работой, заменившей пучок тростника произведением, обладающим истинными архитектурными качествами благородной и полезной колонны. Теперь мы должны перейти от орнамента египтян к орнаменту греков, и здесь мы встречаем декоративные формы, имеющие иную цель и иное назначение, чем те, которые мы уже рассмотрели.

Египетский орнамент имел символический характер. Его отдельные формы имели конкретное значение — смысл каждой формы преподавали жрецы, — но в греческом орнаменте мы не находим ничего подобного символизму. Греки были утонченным народом, который стремился выразить в своих произведениях искусства не столько свою силу, сколько свою утонченность. Перед внутренним взором они всегда имели идеальный образ, и все свои самые искренние усилия они направляли на воплощение в жизнь совершенства своего внутреннего представления об абсолютной утонченности. В одном отношении греки походили на египтян, поскольку они редко создавали новые формы. Как только форма становилась священной для египтян, ее нельзя было изменить; но у греков, хотя они и не были связаны таким законом, любовь к старым формам была велика; однако греки не стремились просто воспроизводить то, что они создали ранее, а усердно трудились, чтобы улучшить и усовершенствовать то, что они сделали ранее; и даже на протяжении последующих веков они работали над усовершенствованием простых форм и орнаментальных композиций, которые стали характерными для них как народа.

Общее выражение греческого искусства — это утонченность, и то, как тонко культивированный вкус некоторых греков выражается в их орнаментах, поражает воображение. Один декоративный прием, который мы называем греческим антемионом, можно считать их главным орнаментом (оригинальная орнаментальная композиция одного из моих учеников, , рис. 6, состоит в основном из трех антемионов), и разнообразие утонченных форм, в которых он появляется, чрезвычайно интересно.

Но не следует думать, что греческие украшения и архитектурные формы представляют собой лишь утонченность, проявленную в форме, потому что это не так. Несмотря на утонченность некоторых из этих форм, мы все же замечаем, что они говорят о чем-то большем, чем совершенный вкус их создателей, потому что они раскрывают нам тот факт, что их создатели обладали большими знаниями о силах природы и законах, которыми эти силы управляются. Это становится особенно очевидным, когда мы исследуем, как они распределяли пропорции различных частей своих произведений по отношению к целому, и особенно при рассмотрении тонкой природы кривых, которые они использовали как в архитектурных элементах, так и в декоративных формах; но сейчас мы не будем вдаваться в это. Тем не менее, чтобы пролить некоторый свет на то, как знания воплощены в греческих формах, я могу сослаться на дорическую колонну, подобную той, что была использована в Парфеноне в Афинах [\[6\]](#) (рис. 7). Эта колонна олицетворяет энергичный рост вверх, который соприкасается с какой-то наложенной массой, вес которой давит на колонну сверху, в то время как энергия роста вверх заставляет колонну выглядеть вполне способной выдержать нагрузку навесной конструкции. Обратите внимание на то, что под давлением сверху, или весом, ствол колонны выпячивается, или изгибается, примерно на одну треть расстояния от основания до вершины (именно там, где это выпячивание произошло бы, если бы колонна была сделана из слегка пластичного материала), и все же это расширение ствола не вызывает ощущения слабости, поскольку колонна кажется поднимающейся с такой энергией и силой, что она более чем способна выдержать вес, который ей приходится нести.

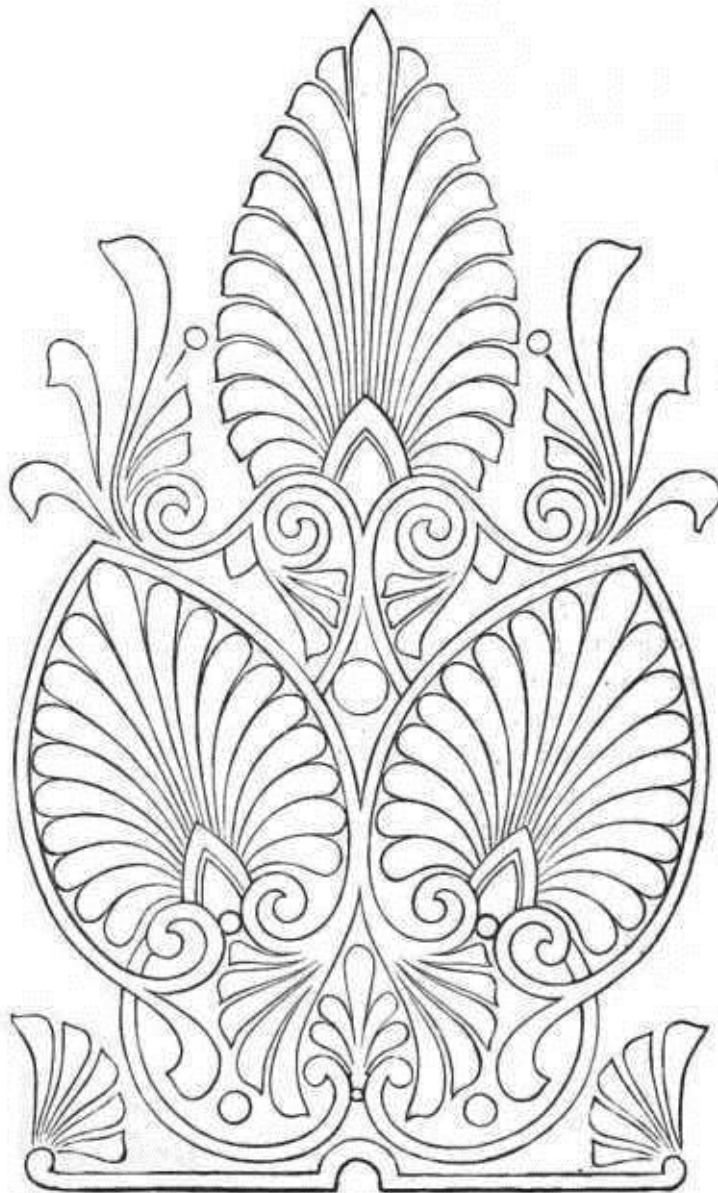


Fig. 6.

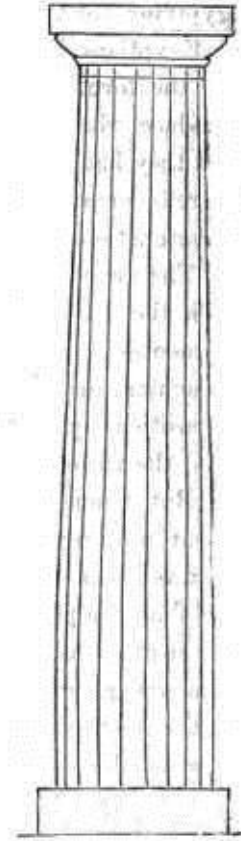


Fig. 7.

Обратите также внимание на необычайно изящную кривизну капителя колонны, которая выглядит как слегка пластичная подушка, расположенная между стволом и надвигающейся массой, которую она должна поддерживать. Изящество и утонченность формы этого капителя, пожалуй, превосходят все другие, с которыми мы знакомы.

Тот же принцип жизни и энергии, сталкивающейся с сопротивлением или давлением сверху, постоянно встречается в украшениях греческих карнизов и лепнины; но, обратив внимание на этот факт, я должен оставить студенту возможность самостоятельно наблюдать и размышлять над этими интересными темами. Однако позвольте мне сказать, что в Англии есть лишь несколько классических зданий, которые могут помочь учащемуся в его исследованиях; в наших архитектурных сооружениях мало поэзии, а в формах отдельных частей, особенно в наших классических зданиях, мало изящества; к тому же греческое искусство без греческой окраски мертво, оно почти как мраморная статуя по сравнению с

живой формой. Для целей моих читателей лучшим примером для изучения будет Греческий двор в Хрустальном дворце.

Я мог бы теперь рассмотреть римские орнаменты и показать, что в час гордости большее значение придавалось материалам, из которых были созданы римские произведения, чем формам, которые они принимали; и как мы, таким образом, получаем мало достойного похвалы от всепобеждающих римлян — как солнечный климат и религиозные суеверия Востока вызвали роскошное и прекрасное развитие искусства, которое существовало или все еще существует у персов, индийцев, турок, мавров, китайцев и японцев; но у меня нет для этого места; тем не менее, все формы орнаментов, созданные этими народами, заслуживают самого тщательного и исчерпывающего рассмотрения, поскольку они представляют собой художественные качества высочайшего рода. Я не знаю более сложных и красивых орнаментов, чем персидские, более богатых геометрических узоров или систем переплетающихся линий, чем у мавров (Альгамбра), более великолепных тканей, чем индийские, и более причудливо гармоничных, чем китайские; а Япония может снабдить мир самыми красивыми предметами быта, которые мы можем где-либо приобрести.

Однако мы должны перейти к тому, что мы можем назвать христианским искусством, или к тому развитию орнамента, которое возникло вместе с христианской религией и связано с христианством особым образом.

Ни египтяне, ни древние греки, по-видимому, не использовали арку в качестве конструктивного элемента в своих зданиях; римляне, однако, использовали круглую арку в качестве основного конструктивного элемента. Эта круглая арка также использовалась византийцами, и среди их орнаментов мы находим те комбинации кругов или частей кругов, которые так часто повторяются в более поздние времена в готической архитектуре и готическом орнаменте. Норманнские здания также демонстрируют нам круглую арку и представляют нам такие пересекающиеся дуги, которые естественным образом напоминают остроконечную арку более поздних времен, с которой пришло полное развитие готической или христианской архитектуры и орнаментации. Было очень тонкое и удивительно умное развитие декоративного искусства, над которым с энтузиазмом работали христианские монахи — ы седьмого и восьмого веков, называемые кельтами, и у нас есть много прекрасных примеров этого в великом труде профессора Уэствуда о ранних иллюминированных рукописях; но то, что обычно понимается под христианским или готическим искусством, достигло своего наивысшего развития примерно в тринадцатом веке.

Готический орнамент, как и египетский, по сути своей символичен. Его формы во многих случаях имеют конкретное значение. Так, обычный равносторонний треугольник в некоторых случаях используется для обозначения Святой Троицы, как и два переплетенных треугольника. Но в готическом орнаменте используется много других символов, которые отражают тайну Единства Троицы. Так, на рис. 8 мы видим три переплетенных круга, которые прекрасно выражают вечное единство Святой Троицы, поскольку круг сам по себе символизирует вечность, не имея ни начала, ни конца, а три части указывают на Три Лица Божества. Очень любопытный и умный символ Троицы изображен на рис. 9, где три лица соединены так, что образуют орнаментальную фигуру.

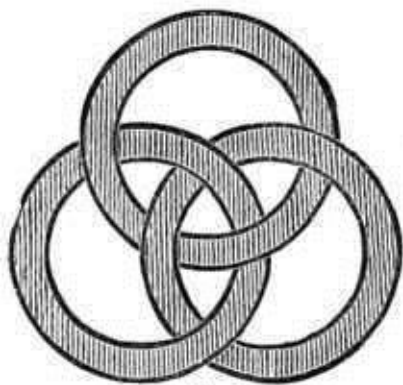


Fig. 8.



Fig. 9.

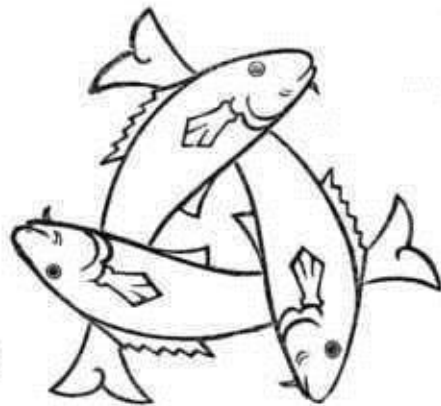


Fig. 10.

Крещение под непосредственным санкционированием Божественной Троицы было представлено тремя рыбами, расположенными вместе в виде треугольника (рис. 10); но после IX века христианских символов было так много, что их перечисление заняло бы много места. Каждый трилистник символизировал Святую Троицу, каждый четырехлистник — четырех евангелистов, каждый крест — распятие или мученичество какого-либо святого. В готическую орнаментацию вошли чаша, терновый венец, кости, хлеб, молоток и гвозди, бич и другие символы страстей Христовых. Но, помимо них, у нас есть и более чисто архитектурные формы, выражающие нежность: шпиль церкви устремлен в небо, а длинные линии групп колонн собора направляют мысли вверх, к небу и Богу.

Готический орнамент, перейдя от своей чистоты к чрезмерной вычурности, начал терять свое влияние на людей, для которых он был создан, а форма религии, с которой он долгое время ассоциировался, устарела, когда произошло великое свержение старых традиций и обычаев, обычно называемое Реформацией. С реформацией религии пришло возрождение классического образования и общее распространение знаний, и таким образом исчезла непосредственная необходимость в художественных символах, поскольку расширенная система символизма привлекает особенно неграмотных людей. С возрождением классического образования началось изучение классических памятников — исследование греческих и римских руин; и в то же время возникла неприязнь ко всему, что было связано со старой формой религии, которая по мере развития борьбы превратилась в ненависть, пока чувство против готической архитектуры и орнамента не стало настолько сильным, что ему предпочитали что угодно. Теперь возникла архитектура и орнамент эпохи Возрождения (работы по возрождению), которые были основаны на римских руинах, но были переработаны или сформированы заново; так что орнамент эпохи Возрождения — это не римский орнамент, а новая декоративная схема, того же рода, что и римская. Однако на этом все мои симпатии заканчиваются. Я признаю, что все орнаменты эпохи Возрождения, будь то разработанные под мягким небом Италии (итальянский орнамент), в более северной Франции (французское Возрождение) или на нашей собственной земле (элизаветинское или английское Возрождение), не вызывают в моей душе никаких симпатий, а наоборот, охлаждают и отталкивают меня. Мне нравится сила и энергия египетского орнамента, утонченность греческого, величие альгамбрского, богатство персидского и индийского, причудливость китайского и японского, простая честность и смелость готического; но к грубому ассирийскому, высокомерному римскому и холодному ренессансному я не испытываю никаких родственных чувств — никакой симпатии. Они затрагивают струны, которые не находят отклика в моей душе: поэтому я инстинктивно от них ухожу. Те, кто не

разделяет моего мнения (), должны простить мне это чувство, но мои постоянные исследования этих стилей только еще больше отдаляют меня от них в своих чувствах.

Могут сказать, что в своих произведениях я смешиваю орнамент и архитектуру, и что моя сфера — это орнамент, а не строительство. Я не могу разделить эти две вещи. Имеющиеся материалы, религия народа и климат в значительной степени определили характер архитектуры всех эпох и народов, но в той же степени они определили и характер орнаментации возведенных зданий. Орнамент всегда возникал из архитектуры или был просто отражением художественных принципов украшенного здания. Мы не можем правильно рассматривать орнамент без архитектуры, но я обещаю не уделять архитектуре больше внимания, чем это абсолютно необходимо для правильного понимания нашей темы.

РАЗДЕЛ II.

В своих предыдущих замечаниях я попытался изложить некоторые из основных принципов орнамента и обратить внимание на смысл или замысел некоторых ведущих исторических стилей, а также на то, как они выражают нам веру или чувства своих создателей.

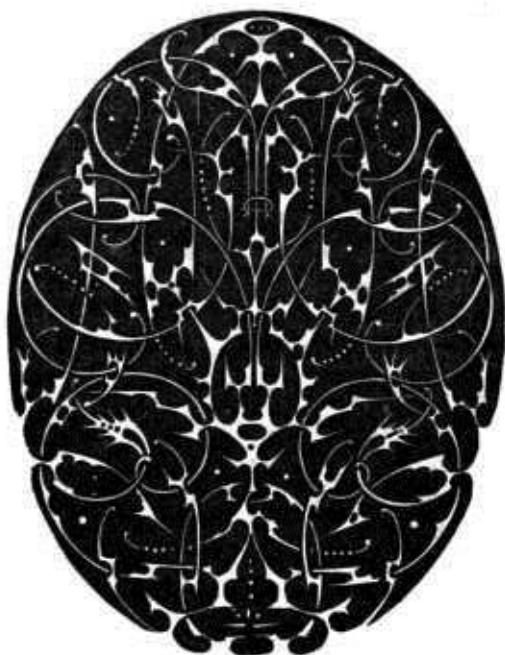


Fig. 11.

Но есть и другие проявления орнамента, и другие общие выражения, которые декоративные формы передают уму. Так, острые, угловатые или колючие формы более или менее возбуждают (рис. 11), в то время как смелые и широкие формы успокаивают или склоняют к покою.

Острые или угловатые формы, когда они сочетаются в орнаменте, воздействуют на чувства так же, как и остроумные и едкие высказывания. Так, «отрезанное» или угловатое стекло, колючие металлические изделия, такие как заостренные листья некоторых кованых ворот, и другие изделия, в которых преобладают углы и острые углы, воздействуют на ум,

стимулируя его, и таким образом производят эффект, противоположный успокоению; в то время как «широта» формы и «величина» обработки вызывают спокойствие и медитацию.

Ничто не может быть более важным для декоратора, чем научное изучение искусства. Метафизическое исследование причин и следствий, связанных с декоративными идеями, очень важно — более того, чрезвычайно важно — для настоящего декоратора. Он должен постоянно спрашивать себя, какое воздействие оказывают те или иные формы на ум — какие из них успокаивают, какие веселят, какие вызывают меланхолию, какие богаты, какие эфирны, какие великолепны, какие солидны, какие изящны, какие милы и так далее; и для этого он должен разделить различные элементы орнаментальной композиции и рассмотреть их по отдельности, чтобы быть уверенным, что он не ошибается в том, что влияет на ум каким-либо особым образом, а затем он должен комбинировать эти элементы в различных пропорциях и рассматривать влияние различных комбинаций на свой собственный ум и ум других, и таким образом он обнаружит, что позволит ему воздействовать на чувства так, чтобы вызвать такие эффекты, которые он желает произвести.

Если мы украшаем столовую, пусть украшение создает ощущение богатства; гостиную () — пусть оно создает ощущение веселья; библиотеку — пусть оно создает ощущение ценности; спальню — пусть оно создает ощущение покоя; но блеск никогда не должен присутствовать в больших количествах, потому что то, что возбуждает, можно использовать только с умеренностью — если использовать его слишком свободно, оно создает ощущение вульгарности.

В этой главе я должен говорить в первую очередь о *Истине*, *Красоте* и *Силе*. Давно я был настолько впечатлен идеей, что истинные принципы искусства так прекрасно проявляются в этих трех словах, что воплотил их в орнаментальном узоре, который нарисовал на двери своего кабинета, чтобы все, кто входил, могли узнать принципы, которые я стремился воплотить в своих работах.

В искусстве может быть мораль или амораль, выражение истины или лжи; и своим искусством орнаменталист может возвысить или унижить нацию.

Правда.—Как благородно, как прекрасно, как праведно произнести это; и как унижительна ложь; однако мы видим, что ложь предпочитают правде — то, что унижает, тому, что возвышает, как в искусстве, так и в морали; и я боюсь, что в моем прекрасном искусстве почти столько же ложного, унижительного и неправдивого, сколько благородного, праведного и возвышающего, хотя искусство должно практиковаться только благородными руками. Именно это низкое искусство, эта так называемая орнаментация, которая скорее унижает, чем возвышает, скорее унижает, чем возвышает, скорее поощряет ложь, чем произносит правду, приводит к унижению нашего призвания и заставляет наше искусство во многих случаях не удерживать и не цепляться за привязанность благородных и великих. Украшение в высшем смысле этого слова является изящным искусством; нет искусства более благородного, более возвышенного. Оно может развеселить скорбящих, успокоить озабоченных, усилить радость веселящихся, внушить доктрину истины, усовершенствовать, возвысить, очистить и направить вперед и вверх, к небу и к Богу. Это прекрасное искусство, потому что оно воплощает и выражает чувства души человека — тот внутренний дух, который Творец вдохнул в безжизненную глину как образ своей жизни — какой бы благородной, чистой или святой она ни была.

В связи с этим те, кто игнорирует украшения, отвергают источник утонченности и лишают себя того, что может способствовать их возвышению в добродетели и нравственности. Такое пренебрежение со стороны тех, кто может позволить себе роскошь, было бы весьма предосудительным, если бы не то, что профессора этого искусства в большинстве своем являются ложными притворщиками, не знающими, чем они занимаются, и людьми, не осознающими силу, которую они держат в своих руках. Настоящий художник — редкое существо; он часто остается неизвестным, часто непонятым или вовсе не понятым, и нередко теряется для людей, которые предпочитают поверхностность глубокому смыслу, ложь правде, блеск покою.

Теперь мы видим полную нелепость апеллирования просто к тому, что называется «вкусом» в вопросах искусства, и бесполезность уступать прихотям (ложно называемым вкусом) необразованных в таких вопросах людей, тем более что этот так называемый вкус часто бывает самого вульгарного и низкого порядка. Мы также видим абсурдность поведения людей, которые нанимают истинного художника, чтобы он вмешивался в его суждения и идеи. Настоящий художник — благородный учитель; разве ему нужно указывать, какие нравы он должен прививать и какие возвышенные истины он должен воплощать в своих произведениях или опускать из них? Разве мы указываем проповеднику, что ему говорить, и просим его умалчивать о том, что облагораживает и возвышает? Нет, и в искусстве мы должны дать профессорам свободу преподавать и возлагать на них ответственность за их учение.

Если бы я думал, что теперь убедил читателя в том, что декоративное искусство состоит не только в соединении форм, какими бы красивыми они ни были по отдельности или в совокупности, и не в том, чтобы просто сделать объекты так называемыми «красивыми», но что оно является силой добра или зла, что оно может возвышать или унижать — что оно не может быть нейтральным в своих тенденциях, — я бы перешел к рассмотрению его принципов; но я не могу ни учить, ни быть понятым, если читатель *не почувствует*, что тот, кто занимается искусством, обладает огромной силой, за правомерное использование которой он должен нести ответственность.

Все имитации текстуры дерева являются ложными, поскольку они пытаются обмануть; предпринимаются попытки заставить один материал выглядеть как другой, которым он не является. Все «мраморные» изображения также являются ложными: ложное изображение ковра или мата на напольной ткани; ложное изображение турецкого ковра на брюссельском ковре; ложное изображение плетеной работы на кувшине; ложное изображение тканого материала на печатной ткани; ложное изображение масляной лампы на газовой лампе. Все это неправда в выражении и, кроме того, вульгарная нелепость, которая тем более прискорбна, что подделка всегда менее красива, чем подражаемое, и поскольку каждый материал обладает способностью правдиво выражать красоту, отсутствие правды влечет за собой наказание. Дверь из досок красива, но она не будет оставаться чистой; пусть же ее покроют лаком. Теперь она сохраняется, а ее характерные черты подчеркиваются лаком, так что ее индивидуальность выделяется, и не говорится никакой неправды. Ткань для пола может иметь узор с правдивыми и красивыми изгибами — как же абсурдно тогда пытаться имитировать точечный эффект ковра; а брюссельский ковер может выражать более правдивые изгибы, чем турецкий ковер, так зачем же имитировать последний в более тонком материале? Но, пожалуй, самым бессмысленным из всех этих абсурдов является изготовление глиняного кувшина, имитирующего плетение, если в таком виде он будет бесполезен в качестве сосуда для воды. Я могу представить себе глупца, который в своей простоте гордится такой блестящей идеей, как изготовление сосуда такого рода, но я не

могу представить себе ни одного здравомыслящего человека, который бы выдвинул или одобрил такую идею. Пусть выражение нашего искусства всегда будет правдивым.

Красота. — Я мало что скажу по этому поводу, потому что декоративные формы должны быть красивыми. Формы, которые не являются красивыми, редко бывают декоративными. Я не буду сейчас пытаться выразить, какими должны быть формы, чтобы считаться красивыми, но ограничусь тем, что скажу, что они должны быть правдивыми в выражении, изящными, деликатными и утонченными в контурах, не проявляя грубости, вульгарности или назойливости. Мои взгляды на красоту можно понять из следующих глав, но здесь я могу сказать, что красота не проявляет никаких недостатков, никаких недочетов. Красивая композиция не должна иметь частей, которые можно было бы из нее убрать, оставив остальную часть такой же хорошей или даже лучшей. Идеальное прекрасное — это то, что не допускает улучшений. Прекрасное вызывает любовь, и, как то, что вызывает любовь, оно захватывает чувства и цепляется за них, связывая себя с ними все крепче и крепче с течением времени. Если объект действительно прекрасен, мы не устаем от него; мода не побуждает нас менять его; просто новое не вытесняет его. Он становится как старый друг, которого любят все больше, чем лучше понимают его хорошие качества.

Сила. — Теперь мы переходим к рассмотрению очень важного элемента или принципа искусства, поскольку его отсутствие в любой композиции приводит к слабости или немощности, проявление которых не вызывает приятных ощущений. С какой силой растения пробиваются из земли весной! С какой силой почки превращаются в ветви! Сильный оратор — человек, достойный восхищения, сильный мыслитель — человек, которого мы уважаем. Даже простая сила, или грубая сила, животных мы невольно одобряем — сильный тигр и сильная лошадь вызывают наше восхищение, потому что сила противоположна слабости. Сила также проявляет серьезность; сила означает энергию; сила подразумевает завоевателя. Поэтому наши композиции должны быть сильными.

Но помимо всего этого, мы, профессора декоративного искусства, должны проявлять силу в наших работах, потому что мы — учителя, посланные для того, чтобы обучать, облагораживать и возвышать наших собратьев. Нам не поверят, если мы не будем произносить наши истины с силой; пусть же истина будет произнесена с силой и в форме красоты.^[7]

Есть и другие принципы, регулирующие производство и применение орнамента, на которые мы должны теперь обратить внимание, и первый из них — это *полезность*, поскольку главной целью дизайнера любого изделия должно быть создание полезного предмета. Я могу пойти дальше и сказать, что предмет должен быть не только полезным, но и максимально подходящим для той цели, для которой он предназначен. Неважно, насколько красивым должен быть предмет, сначала он должен быть сформирован так, как если бы он был просто полезным предметом, и после того, как он был тщательно создан с этой целью, его можно сделать таким красивым, как вам угодно.

Есть особые причины, по которым наши работы должны быть не только красивыми, но и полезными, потому что если предмет, каким бы красивым он ни был по форме, каким бы богатым ни было его украшение или каким бы гармоничным ни был его цвет, неприятен в использовании, он в конечном итоге будет отложен в сторону (), и его заменит то, что более

удобно в использовании, даже если последнее не будет иметь никакой красоты. В качестве иллюстрации этого факта давайте представим себе балюстраду лестницы, очень красивую, но снабженную такими выступами, что подниматься или спускаться по лестнице, не порвав платье или не поранив себя, практически невозможно. Как быстро исчезнет наше восхищение красивой балюстрадой и даже сменится ненавистью! Точно так же, если ручка двери или головка кочерги имеют такую форму, что травмируют руку, то простая круглая ручка или круглая головка будут предпочтительнее, какими бы декоративными или красивыми ни были эти элементы.

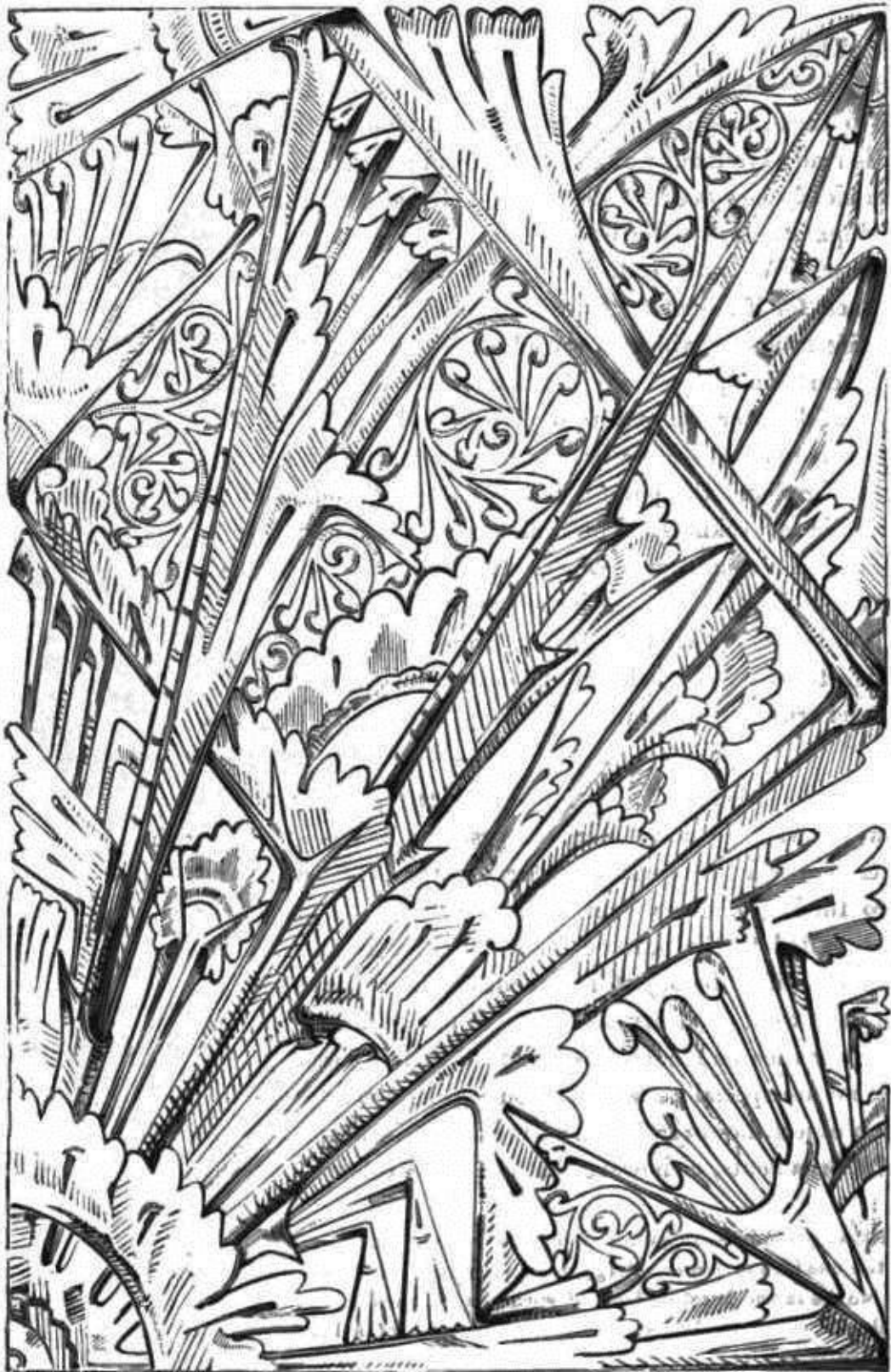


Fig. 12.

В связи с этим вопросом профессор Джордж Уилсон сказал: "Убеждение некоторых умов кажется неискоренимым, что красивая вещь не может быть полезной, и что чем больше вы увеличиваете красоту необходимой мебели или предметов повседневного обихода, тем

"Неспокойна голова, носящая корону".

"Таков "наутилус", существо настолько изящное, что, глядя на него, мы довольствуемся тем, что говорим вместе с Китсом:

"Прекрасное - это радость навеки";

и все же это настолько утилитарная вещь, с предельным совершенством отвечающая чисто практической цели своей конструкции, что наши кораблестроители были бы только благодарны, если бы, пожертвовав всей красотой, они смогли заставить свои суда выполнять свои коммерческие задачи хотя бы наполовину так хорошо".

Рассматривая наш предмет в другом свете и с особым упором на архитектуру, мы замечаем, что, если здание не приспособлено для намеченной цели или, другими словами, не отвечает утилитарным целям, оно не может рассматриваться так, как могло бы быть в противном случае, даже если оно обладает большой эстетической красотой. По этому поводу мистер Оуэн Джонс сказал: "Неф и проходы готической церкви становятся абсурдными, когда заполняются скамьями для протестантского богослужения, где все должны видеть и слышать. Колонны нефа, препятствующие зрению и звуку, проходы для процессий, которых больше не существует, ширмы на потолке и глубокие алтари для сокрытия тайн, которых теперь больше нет, - все это множество бесполезных репродукций, которые следует выбросить". Далее, "Как архитектура, так и все произведения декоративного искусства, *должны обладать приспособленностью, пропорциональностью, гармонией; результатом всего этого является покой*". Сэр М. Дигби Уайатт сказал: "Бесконечное разнообразие и безошибочная приспособленность управляют всеми формами в Природе". Витрувий, что "Совершенство всех произведений зависит от их соответствия поставленной цели и от принципов, вытекающих из рассмотрения самой природы". Сэр Чарльз Л. Истлейк, что "В каждом случае в Природе, где можно проследить пригодность или полезность, характерное качество или *относительная* красота оказываются идентичными качеству пригодности". А. В. Пугин (отец): "Сколько предметов обычного обихода выглядят чудовищными и нелепыми просто потому, что художник, вместо того чтобы искать наиболее удобную форму, а затем украшать ее, воплотил некоторую экстравагантность, чтобы скрыть реальную цель, для которой было сделано изделие". И с целью показать, как пригодность или приспособление к предлагаемой цели проявляется в строении и расположении растений на земле, я написал в небольшой работе, которая в настоящее время не печатается: "Деревья, растущие на самых высоких вершинах гор, и растения, растущие на незащищенных равнинах, обычно имеют длинные, узкие и жесткие листья, которые, благодаря своей форме, способны переносить ярость бури, которой они подвергаются, без повреждений. Это видно по непринужденности видов елей, растущих на больших высотах, где листья больше похожи на иголки, чем на обычные листья; а также по видам вереска, растущего на открытых вересковых пустошах: в обоих случаях растения благодаря форме листьев способны противостоять порыву ветра, в то время как растения с широкими листьями были бы сломаны и уничтожены.

"К такому результату приводят не только формы листьев, подходящие этим растениям для обитания в столь негостеприимных регионах, но и другие обстоятельства. Стебли в обоих случаях древесные и гибкие, так что, сгибаясь под действием ветра, они своей прочностью и эластичностью противостоят его разрушающему воздействию. Относительно стебля папируса, "который является растением, постоянно встречающимся в египетских орнаментах", покойный сэр У. Дж. Хукер упоминает интересный факт, свидетельствующий об адаптации к его положению. Это растение растет в воде и прикрепляется к берегам рек и ручьев, пуская корни и развивая длинные подземные стебли в наносном слое по берегам водоемов. Из—за своего положения он подвержен влиянию течения, которому он должен противостоять, и делает это не только потому, что его форштевни имеют треугольную форму — форму, хорошо приспособленную для того, чтобы выдерживать давление, - но и потому, что они расположены таким образом по отношению к направлению потока, что

один угол всегда встречается с течением и, таким образом, разделяет воды, как нос современного парохода".

Я мог бы множить иллюстрации этого принципа *приспособленности*, или *приспособления к цели*, проявляющегося в растениях, почти до неопределенной степени; но когда все будет сказано, мы все равно будем иметь перед собой лишь простую истину, что главная цель, которую мы должны иметь при создании любого объекта, - это придание ему совершенного соответствия предполагаемой цели. Если бы те произведения искусства, которые прекрасны, были неизменно полезными, какими они и должны быть; если бы те предметы, которые наиболее красивы, были также наиболее удобными — а нет никаких причин, почему они не должны быть такими, — как бы красивое стало любимым и востребованным! Стоимость не имела бы большого значения, на цену никто бы не жаловался, если бы красивые предметы были произведениями совершенной полезности. Но, увы! все совсем иначе: то, что полезно, часто уродливо, а то, что красиво, часто неудобно в использовании. Именно этот факт породил в высшей степени абсурдную моду иметь вторую кочергу в наборе каминных утюгов в гостиной. Одна кочерга, возможно, декоративная, но на нее стоит посмотреть; другая предназначена для использования, а поскольку на нее смотреть нельзя, она спрятана в каком-нибудь углу или спрятана за каминной решеткой. Я не удивляюсь, что потребовалась вторая кочерга; ибо девятнадцать из каждых двадцати кочерг декоративного (?) характера, которые я видел за последние несколько лет, так невыносимо болели бы руке, если бы их использовали для раскалывания куска угля, что было бы почти невозможно постоянно использовать их для этой цели. Но почему бы вообще не отменить эту отвратительную вещь? Если кочергу нужно сохранить в качестве украшения, положите ее на стол или камин в вашей гостиной, а не на камин, где она находится на таком расстоянии от глаз, что ее красоту невозможно разглядеть. Бесполезно говорить, что это было бы неуместно в таком положении. Если подбрасывать дрова, то их место внутри каминной решетки; если это украшение, его следует разместить там, где его лучше всего видно, — в стеклянной витрине, если она заслуживает защиты.

Я надеюсь, что теперь было сказано достаточно об этой важнейшей необходимости, что, если объект должен быть красивым, он также должен быть полезным, чтобы заставить нас рассматривать в качестве основного принципа дизайна то, что все объекты, которые мы создаем, *должны* быть полезными. К этому как к первому закону нам придется постоянно обращаться. Когда мы конструируем стул, мы спрашиваем себя: полезен ли он? прочный ли он? правильно ли он собран? может ли он быть крепче без использования большего количества или другого материала? и тогда мы должны подумать, красиво ли это. Когда мы создаем дизайн бутылки, мы спрашиваем, полезно ли это? это все, чем должна быть бутылка? может ли она быть более полезной? и потом, красива ли она? Когда мы создаем газовую ветку, мы должны спросить, соответствует ли она всем требованиям и полностью ли соответствует цели, для которой она предназначена? и потом, красива ли она? И в отношении только узоров нам также придется провести аналогичные исследования. Таким образом, рисуя рисунок ковра, мы должны спросить, подходит ли эта форма орнамента к тканым тканям? подходит ли он к конкретной ткани, для которой предназначен? является ли выбранная нами конкретная трактовка орнамента наилучшей из возможных, если иметь в виду, что по ковру нужно ходить, поскольку он будет действовать по отношению к нашей мебели так же, как фон по отношению к картине, и его нужно рассматривать на некотором расстоянии от глаза? и потом, красиво ли это? Такие запросы мы будем задавать относительно любой цели, формирование которой мы можем предложить: следовательно,

во всех наших запросах я, поскольку люблю искусство, буду ставить полезность выше красоты, чтобы мое искусство поощрялось, а не презиравлось.

На этих страницах еще не названо много тем, которые нам следовало бы рассмотреть, но я должен ограничиться простым упоминанием о них, а вы должны быть готовы подумать о них и рассмотреть с такой тщательностью, какой может потребовать их важность. Однако на некоторые из них мы будем ссылаться при рассмотрении различных производителей.

Принцип, имеющий большое значение в отношении дизайна, заключается в том, что *материал, из которого изготавливается объект, должен использоваться в соответствии с его собственной природой и тем особым способом, которым с ним легче всего "работать"*.

Другой принцип, не менее важный, чем только что изложенный, заключается в следующем: *когда объект вот-вот будет сформирован, следует искать и использовать тот материал (или те материалы), который наиболее подходит для его формирования*. Эти два предложения имеют очень большое значение, и проектировщик никогда не должен упускать из виду принципы, которые они излагают. Они включают в себя первые принципы успешного проектирования, поскольку при игнорировании полученная работа не может быть удовлетворительной.

Вы обнаружите, что изгибы красивы настолько, насколько они утонченны по своему характеру; те, которые наиболее утонченны по своему характеру, являются самыми красивыми.

Дуга - наименее красивая из кривых (я говорю здесь не о круге, а о линии, ограничивающей круг); при нанесении из одного центра ее происхождение обнаруживается мгновенно, в то время как ум требует, чтобы линия, созерцание которой доставляет удовольствие, опережала его познание и приводила в действие его исследовательские способности. Эллиптическая кривая, или кривая, ограничивающая эллипс, красивее дуги, поскольку ее происхождение не так бросается в глаза, поскольку она образована из двух центров. Изгиб яйца еще красивее, поскольку он сформирован из трех центров.^[8] По мере увеличения числа центров, необходимых для формирования кривой, сложность определения ее происхождения также возрастает, и разнообразие, которое представляет кривая, также пропорционально велико; очевидно, что разнообразие увеличивается по мере увеличения числа центров, из которых она исходит.

Пропорции, как и изгиб, должны быть тонкими по своей природе.

Поверхность ни в коем случае нельзя делить для украшения на половинки. Соотношение 1 к 1 - это плохо. По мере того, как пропорции становятся тоньше, они становятся и красивее. Пропорция 2 к 1 немногим лучше; пропорция 3 к 8, или 5 к 8, или 5 к 13, однако, хороша, последнее названо лучшим из тех, которые я привел; ибо удовольствие, получаемое от созерцания пропорции, возрастает с увеличением трудности ее определения. Этот принцип справедлив по отношению к разделению массы на первичные сегменты и первичных сегментов на вторичные формы, а также по отношению к объединению частей различных размеров; следовательно, он заслуживает особого внимания.

В каждой декоративной композиции должен преобладать принцип порядка.

Беспорядок - это результат случайности, в то время как порядок возникает в результате мысли и заботы. Деятельность разума не может быть должным образом описана в

отсутствие этого принципа; по крайней мере, наличие принципа порядка сразу делает работу разума очевидной.

Упорядоченное повторение деталей часто способствует созданию декоративных эффектов.

Калейдоскоп - прекрасный пример того, к чему приводит повторение. Простые осколки стекла, которые мы рассматриваем в этом инструменте, совершенно не понравились бы, если бы они не повторялись регулярно. Сами по себе повторение и порядок могут многое сделать. (Рис. 13 и 14.)

Чередование - принцип первостепенной важности в определенных декоративных композициях.

В случае с цветком (например, с лютиком или курицей) цветные листья ниспадают не на зеленые листья (лепестки не ниспадают на чашелистики), а между ними - они чередуются с ними. Этот принцип проявляется не только в растениях, но и во многих орнаментах, созданных в лучшие периоды искусства (рис. 15).

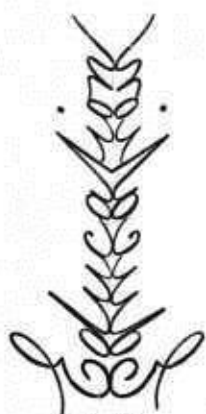


Fig. 13.



Fig. 15.

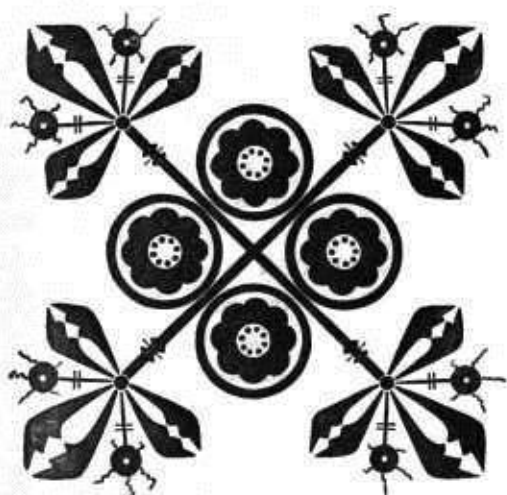


Fig. 14.



Fig. 16.

Если растения используются в качестве украшений, с ними нельзя обращаться имитационно, их следует обрабатывать традиционным способом или превращать в украшения (Рис. 16).

Обезьяна может подражать, человек может творить.

Это главные принципы, на которые мы должны обратить внимание, поскольку они используются при создании декоративных рисунков.

РАЗДЕЛ III.

Однако следует упомянуть о некоторых других принципах менее благородного характера, чем те, которые, как мы уже заметили, входят в орнамент. Человека будут развлекать так же, как и наставлять; он должен быть доволен так же, как и облагорожен тем, что он видит. Я придерживаюсь первого принципа, согласно которому украшение, как истинное изобразительное искусство, может служить человеку во всех его различных настроениях и при всех фазах развития чувств. Украшение, при правильном понимании, сразу же стало бы высоким искусством в самом прямом смысле этого слова, поскольку оно может учить, возвышать, облагораживать, вызывать возвышенные устремления и утолять печали; но сейчас мы должны рассматривать его как изящное искусство, помогающее человеку в его различных настроениях, а не как служанку религии или морали.

Юмор, по-видимому, является таким же атрибутом нашей природы, как и любовь, и, подобно ему, варьируется по интенсивности у разных людей. Мало в ком нет определенной доли юмора, и у некоторых это одно качество преобладает над всеми остальными. Нередко случается, что люди, которые являются великими мыслителями, также являются великими юмористами — большой талант и отличное чувство юмора часто сочетаются в одном человеке.

Чувство юмора поддерживается гротеском в орнаменте, а гротеск встречается в произведениях почти всех эпох и у всех народов. Им пользовались древние египтяне, то же самое делали ассирийцы, греки и римляне; но ни один из этих народов не использовал его в такой степени, как художники кельтского, византийского и "готического" периодов. Отвратительные "злые духи" изображались снаружи почти каждого христианского здания в свое время, и большая часть кельтского орнамента, изготовленного ранними монахами, состояла из анастомоза, или сети, из гротескных существ.

Старинные ирландские кресты были украшены таким орнаментом,^[9] и некоторые декоративные элементы этих произведений представляют необычайный интерес; но те, кто имеет доступ к прекрасной работе профессора Вествуда о кельтских рукописях, увидят там эту гротескную форму орнамента в совершенстве. Что касается восточных народов, то, хотя почти все они использовали гротеск как элемент декоративного искусства, китайцы и японцы использовали его наиболее широко, и к нему они проявляют самое решительное пристрастие. Рисунки драконов, небесных львов (всегда пятнистых), мифических птиц, зверей, рыб, насекомых и других предполагаемых обитателей Элизианских равнин, которые создают эти люди, наиболее интересны и необычны.

Ни в коем случае не вдаваясь в историю гротеска, давайте посмотрим на характерные формы, которые он принял, и на то, что необходимо для его успешного производства. Мы говорили, что гротеск в орнаменте является аналогом юмора в литературе. Это так; но гротеск может представлять по-настоящему ужасное или отталкивающее и быть просто отталкивающим. Эта форма так редко требуется для украшения, что я не буду останавливаться на ней, и, когда требуется, она всегда должна ассоциироваться с властью;

ибо, если ужасное слабо, оно не может быть исправляющим, а только отталкивающим, подобно жалкому уродливому животному.

Я думаю, можно принять за принцип, что чем дальше гротеск удален от имитации природного объекта, тем лучше он получается, при условии, что он энергичный и жизнеподобный. Нет ничего хуже слабой шутки, если только это не слабый гротеск. Забавное должно казаться искренним.



Fig. 17.



Fig. 18.

В связи с этим предметом я привожу здесь серию гротесков, чтобы проиллюстрировать свой смысл, и я бы охотно привел больше, но место не позволяет мне этого сделать.

Начальная буква S, образованная от птицы, представляет собой характерный кельтский гротеск (рис. 17). Это причудливое и интересное существо, достаточно непохожее на живое существо, чтобы не причинять зрителю боли, хотя оно и находится в самом неестественном положении. По правде говоря, это скорее украшение, чем копия живого существа, но оно настолько наводит на мысль о птице. В связи с этим рисунком следует отметить, что промежутки между определенными частями существа заполнены узлом. Это хорошо — целое дело; быть украшением, а не натуралистическим изображением.

На рис. 18 изображена сиамская гротескная голова, и она является прекрасным образцом той любопытной формы орнамента, которую она представляет. Заметьте, это ни в коей мере

не копия человеческой головы, а настоящее украшение, части которого расположены таким образом, чтобы вызывать представление о лице, и не более того. Обратите внимание на завитки, образующие подбородок; гротескные, но в высшей степени декоративные линии, образующие рот и верхнюю границу лба, и пышные уши; все это достойно самого тщательного изучения.

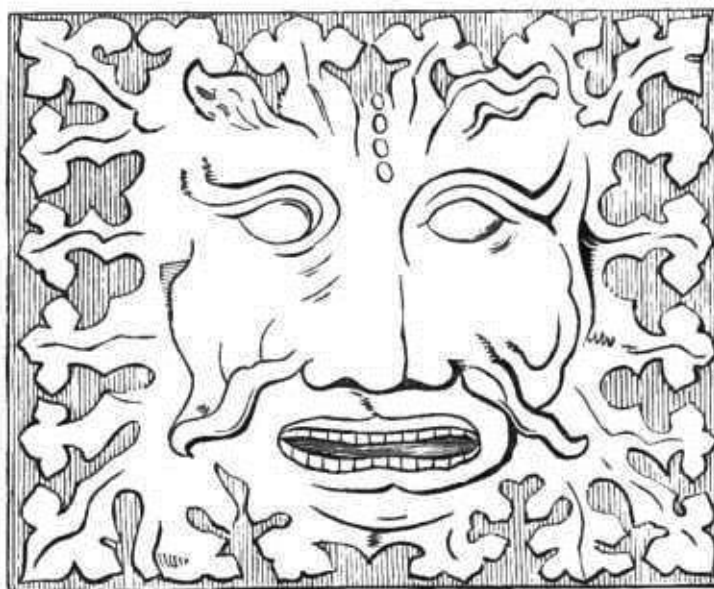


Fig. 19.



Fig. 20.

На рис. 19 изображено готическое лицо с листвою; но здесь мы имеем черты, которые слишком натуралистичны. На самом деле перед нами всего лишь отвратительное человеческое лицо с краевым наростом листвы. Этого типа следует избегать; он не забавен и не причудлив, а просто неприятен на вид.

На рис. 20 изображена рыба, в которой чувствуется гротеск средневековья. Это хороший тип, по-настоящему декоративный и в то же время достаточный на размышления.

Чтобы дать читателю более полное представление о моих взглядах на гротеск, чем я мог бы при других обстоятельствах, я набросал одну или две оригинальные иллюстрации — рис. 21 наводит на мысль о лице, рис. 22 - о скелете (старом пугале) и рис. 23 - о невозможном животном. Они намеренно далеки от подражания. Если бы они были натуралистичными, некоторые из них пробудили бы чувство боли, поскольку они скрючены в странных позах, тогда как то, что не вызывает мысли о чувстве, не вызывает чувства боли.



Fig. 22.

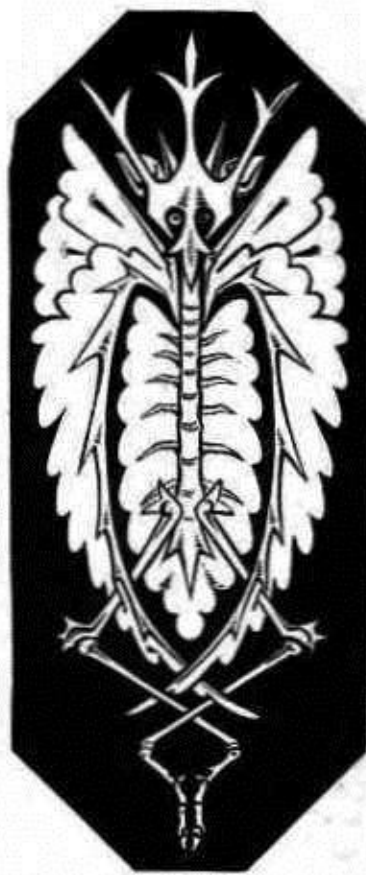


Fig. 23.

Из всех гротесков, с которыми я знаком, китайские и японские драконы наиболее полно олицетворяют сочетание силы, напора, напористости и страсти. Это следует объяснить тем фактом, что эти народы верят в драконов. Когда происходит затмение солнца или луны, они верят, что светящийся шар был проглочен каким-то свирепым чудовищем, которому они придают форму дракона, и при возникновении такого явления они с помощью банок и чайников создают грубую музыку и таким образом заставляют чудовище извергнуть светило, блеск которого в противном случае погас бы навсегда. Я могу понять верующего в драконов, рисующего этих монстров с такой силой и духом, как это делают китайцы и японцы; но я едва ли могу представить, что неверующий мог бы так поступить — сама природа человека должна быть пропитана верой в их существование и вредную силу, чтобы он воплотил в своем рисунке такое выражение предполагаемого характера этого воображаемого существа, как это делают китайцы и японцы.

Хотя я сейчас не рассматриваю структуру объектов, я могу сказать, что гротеск следует часто использовать там, где мы сталкиваемся с натуралистическими имитациями. Нередко мы видим фигуру, имитированную естественным образом, помещенную в качестве опоры для сверхнагруженного груза — женскую фигуру в качестве архитектурной колонны, несущей вес антаблемента наверху, мужчин, скорчившихся в самых болезненных позах, поддерживающих чашу какого-нибудь колоссального фонтана. Натуралистические фигуры в таких позах просто отвратительны, какими бы совершенными они ни были как произведения скульптуры. Если вес должен поддерживаться тем, что имеет сходство с живым существом любого вида, подобие должно быть только предположительным; и чем более нереальной и деревянной (если я могу употребить такое слово) будет опора, если она обладает причудливостью и юмором настоящего гротеска, тем лучше.

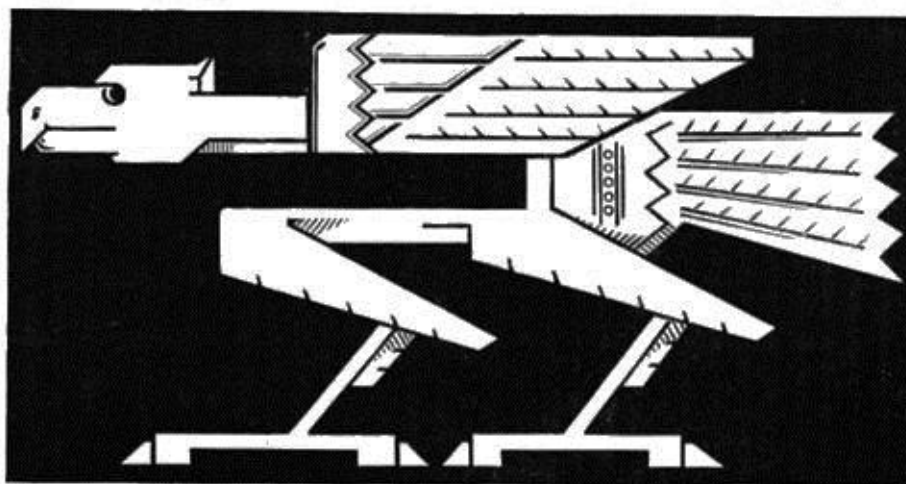


Fig. 23

В обязанности художника-декоратора не входит создавать то, что должно вызывать чувство непрекращающейся боли, за исключением случаев, когда для этого есть какая-то исключительная причина, а такая причина встречается редко.

СНОСКИ:

- [1] Из лекции покойного профессора Джорджа Уилсона из Эдинбурга.
- [2] Его можно увидеть растущим в резервуарах для воды в зимних садах Кью Гарденс и в Хрустальном дворце в Сиденхэме.
- [3] Любой человек может получить доступ в художественную библиотеку Музея Южного Кенсингтона и его образовательную библиотеку на неделю, заплатив шесть пенсов.
- [4] Справочник по каждому из исторических судов, возведенных во дворце Сиденхэм, был подготовлен во время постройки судов. Их еще предстоит приобрести в литературном отделе, в северо-восточной галерее здания. Все они заслуживают тщательного изучения.
- [5] Папирус был растением, из которого производили египетскую бумагу. Это также был камыш Священных Писаний, в котором был найден младенец Моисей.
- [6] Капитель и часть древка одной из этих колонн можно увидеть в зале скульптур Британского музея, а слепок с нее - в Хрустальном дворце, Сиденхэм. Эта дорическая колонна используется в греческом дворе Хрустального дворца.

[7] Я дал в этой главе оригинальный набросок (рис. 12), в котором я стремился воплотить главным образом единую идею могущества, энергии, напористости или энергичности; и чтобы добиться этого, я использовал такие линии, которые мы видим в распускающихся весенних почках, когда энергия роста достигает максимума, и особенно такие, которые можно увидеть в весеннем распускании пышной тропической растительности; я также воспользовался теми формами, чтобы выразить идею силы. их можно увидеть в определенных костях птиц, которые связаны с органами полета и которые производят на нас впечатление большой силы, а также в мощных двигательных плавниках некоторых видов рыб.

[8] Эллипс и яйцевидная форма, о которых здесь говорится, - это никоим образом не те фигуры, которые нанесены циркулем, поскольку кривые таких фигур представляют собой просто комбинированные дуги, а те, которые нанесены с помощью бечевки или "трамела".

[9] Слепки одного или двух из них можно увидеть в центральном трансепте Хрустального дворца в Сиденхэме.

ГЛАВА II.

ЦВЕТ.

Рассмотрев некоторые из основных принципов, используемых при создании декоративного дизайна в том, что касается "экспрессии", мы обращаем внимание на то постоянное дополнение формы, которое всегда играло важную роль во всех декоративных схемах, а именно — цвет.

Форма может существовать независимо от цвета, но она никогда не имела сколько-нибудь важного развития без хроматического дополнения. Исходя из рассмотрения истории, мы должны прийти к выводу, что форма сама по себе неспособна принести такое обогащение, которое удовлетворяло бы; ибо ни одна национальная система украшения никогда не существовала без цвета. Простая очертательная форма может быть хороша, но она не приносит удовлетворения; простые свет и тень могут быть приятными, но это не все, что нам нужно. Что касается формы, то, по-видимому, сама наша природа требует цвета; и только когда мы получаем пропорциональные формы, изящные, благородные или энергичные, в сочетании с гармонично расположенными цветами, мы бываем удовлетворены.

Возможно, это чувство возникает в результате нашего соприкосновения с природой. Цветы переливаются тысячью оттенков, а холмы имеют постоянно меняющиеся оттенки. Каким бесплодным казался бы наш мир, если бы земля, холмы, деревья и цветы, небо и вода были одного цвета! У нас должна была быть форма, и притом в ее богатейшем разнообразии; у нас должны были быть свет и тень с постоянно меняющейся интенсивностью; но цвет исчез бы. Не было бы ни зеленого, чтобы подбадривать, ни синего, чтобы успокаивать, ни красного, чтобы возбуждать; и, действительно, была бы мертвенность, хотя мир был бы полон жизни, настолько ужасающей, что мы едва можем себе это представить и не можем *чувствовать* это.

Кажется, что один только цвет обладает большей прелестью, чем одна только форма. Закат завораживает, когда небо сияет сияющими оттенками; синий почти теряется в красном, желтый подобен морю прозрачного золота, и все это представляет собой разнообразие и смешение оттенков, которые очаровывают, успокаивают и навевают задумчивость; и все же все формы расплывчаты и неясны. Если цвет так очарователен отдельно от формы, то каков же он в правильном сочетании с красивыми формами? Действительно, многим из тех, для кого я пишу, трудно ответить на этот вопрос, даже исходя из ментальной концепции, за исключением ссылки на природу; ибо я едва ли смог бы указать на единственное здание в Англии, которое было бы сколько-нибудь удовлетворительной иллюстрацией того, чего можно добиться сочетанием форм и цветов. В искусстве есть красота, о которой мы в Англии даже не подозреваем: ее не существует вокруг нас, о ней мало говорят, о ней редко думают и ее никогда не видят. Декоратора приглашают украсить дом, и тем не менее, ни один из пятидесяти так называемых декораторов не знает даже основных принципов своего искусства и не поверил бы, если бы им сказали о силе искусства, которым они пользуются. Они наносят на стены несколько болезненных оттенков — настолько бледных, что отсутствие гармонии в них не очень заметно. Цвета стен становятся цветами карниза и дверей, потому что они не знают, как создать гармонию оттенков; в результате получается дом, который может быть чистым, но который во всех других отношениях является

нарушением хорошего вкуса. Я не удивляюсь, что люди здесь, в Англии, не заботятся о том, чтобы их дома были "украшены", и я не удивляюсь тому, что они не ценят "украшения", когда они закончены. Цвет, прекрасный цвет сам по себе сделал бы наши комнаты очаровательными.

Существует мало объектов, на которые нельзя наносить цвет, и многие изделия, которые сейчас бесцветны, можно было бы покрасить с пользой. Наши причины для применения цвета к объектам двояки, и здесь, по сути, мы видим его истинное применение. 1. Цвет придает объектам новое очарование — очарование, которым они не обладали бы, если бы не он; и, во-вторых, Цвет помогает в разделении объектов и их частей и, таким образом, способствует формированию формы. Итак, это два объекта цвета. Отметим, во-первых, это придание объектам очарования, которого они не могли бы иметь при его отсутствии. В руках человека знания это так и будет — это сделает объект красивым или привлекательным, но простое нанесение цвета этого не сделает. Цвет может быть так применен к объектам, что сделает их бесконечно более уродливыми, чем они были без него. В наших гончарных мастерских я видел много чаш, окрашенных таким образом, что они были гораздо менее приятны в цветном виде, чем в белом, — окраска скорее ухудшала, чем улучшала их общий эффект. Здесь, опять же, нам нужны знания. Знания позволят нам преобразовывать базовые материалы в произведения изумительной красоты, ценящиеся на вес золота. Знание, таким образом, является истинным философским камнем; ибо, можно почти сказать, что обладание им художником позволяет ему преобразовывать неблагородные металлы в золото. Но небольшое знание этого не сделает. Для того чтобы мы создавали истинную красоту, нам требуется много знаний, а это может быть достигнуто только постоянным и прилежным трудом, как я уже говорил ранее; но цель, которой мы должны достичь, стоит упорного труда. Поверьте мне, мне доставляет удовольствие видеть, как ваши работы развиваются как прекрасные произведения, радующие всех, кто их видит — не только неграмотных, но и образованных мыслителей, — такие, какие невозможно выразить словами. Хотя нет королевской дороги к искусству-власти, и хотя путь долог и лежит через большой труд и множество трудностей, все же по мере продвижения вы испытываете удовольствие от ощущения, что одно препятствие за другим устраняются с вашего пути, и в конце испытываете невыразимое удовлетворение. Вторая цель цвета - помочь в разделении формы. Если объекты расположены близко друг к другу, и все эти объекты одного цвета, наблюдателю будет гораздо труднее увидеть границы или окончания каждого из них, чем если бы они были разного цвета; ему пришлось бы подойти к ним ближе, чтобы увидеть границы каждого, если бы все они были окрашены одинаково, чем если бы они были разного цвета; таким образом, цвет помогает в разделении формы. Это свойство цвета разделять формы часто упускается из виду, и в результате возникает большая путаница. Если стоит создавать декоративную форму, то стоит сделать ее видимой; и все же, сколько орнамента, и даже хорошего орнамента, теряется для глаза из-за того, что не проявляется с помощью цвета! Цвет - это средство, с помощью которого мы делаем форму видимой.

Цвета, расположенные вместе, могут нравиться и удовлетворять образованных людей только в том случае, если они сочетаются гармонично или в соответствии с законами гармонии. Каковы же тогда законы, управляющие расположением цветов? и как их следует применять? Мы попытаемся ответить на эти вопросы, сформулировав ряд утверждений в аксиоматической форме, а затем подробнее остановимся на этих положениях.

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ.

1. С точки зрения искусства, существует всего три цвета — *т.е.* синий, красный и желтый.
2. Синий, красный и желтый были названы *первичными* цветами; они не могут образоваться при смешивании каких-либо других цветов.
3. Все цвета, кроме синего, красного и желтого, являются результатом смешения основных цветов.
4. При смешивании синего и красного образуется фиолетовый; при смешивании красного и желтого образуется оранжевый; а при смешивании желтого и синего образуется зеленый.
5. Цвета, возникающие в результате смешения двух основных цветов, называются *вторичными*: следовательно, фиолетовый, оранжевый и зеленый являются вторичными цветами.
6. При смешивании двух вторичных цветов образуется *третичный* цвет: так, фиолетовый и оранжевый дают красновато-коричневый (красный третичный); оранжевый и зеленый дают цитрин (желтый третичный); а зеленый и фиолетовый - оливковый (синий третичный); красновато-коричневый, цитрин и оливковый - это три третичных цвета.

КОНТРАСТ.

7. Когда светлый цвет сочетается с темным, светлый цвет кажется светлее, чем он есть на самом деле, а темный - темнее.^[10]
8. Когда цвета накладываются друг на друга, на них влияет их оттенок. Таким образом, когда красный и зеленый расположены рядом, красный кажется краснее, чем он есть на самом деле, а зеленый зеленее; а когда синий и черный соседствуют, синий почти не меняется, в то время как черный приобретает оранжевый оттенок или становится "ржавым".
9. Ни один цвет не может быть виден глазом без того, чтобы не был создан другой. Таким образом, если смотреть на красное, глаз создает для себя зеленое, и это зеленое бросается на все, что находится поблизости. Если он видит зеленый, красный создается аналогичным образом и отбрасывается на соседние объекты; таким образом, если красный и зеленый наложены друг на друга, каждый создает другой в глазу, и красный, созданный зеленым, накладывается на красный, а зеленый, созданный красным, накладывается на зеленый; и красный и зеленый становятся лучше, будучи наложенными. Глаз также требует присутствия трех основных цветов, либо в их чистоте, либо в сочетании, и если их нет, то в глазу возникнет недостаток, и этот индуцированный цвет будет отбрасываться на все, что находится рядом. Таким образом, когда мы смотрим на синий, в глазу создается оранжевый, представляющий собой смесь красного и желтого, и этот цвет отбрасывается на все, что находится рядом; если черный сочетается с синим, этот оранжевый оттеняет его и придает ему оранжевый оттенок, тем самым заставляя его выглядеть "ржавым".
10. Подобным образом, если мы смотрим на красный, в глазу формируется зеленый цвет, который отбрасывается на соседние цвета; или, если мы смотрим на желтый, образуется фиолетовый.

ГАРМОНИЯ.

11. Гармония возникает в результате приятного контраста.

12. Цвета, которые идеально гармонируют, максимально улучшают друг друга.
13. Для достижения совершенной гармонии необходимы три цвета либо в их чистоте, либо в сочетании.
14. Красный и зеленый сочетаются, создавая гармонию. Красный - основной цвет, а зеленый, который является вторичным цветом, состоит из синего и желтого - двух других основных цветов. Синий и оранжевый также создают гармонию, как и желтый и фиолетовый, поскольку в каждом из них присутствуют три основных цвета.
15. Было обнаружено, что первичные цвета в идеальной чистоте создают точную гармонию в пропорциях восьми частей синего, 5 частей красного и 3 части желтого; что вторичные цвета гармонируют в пропорциях 13 частей фиолетового, 11 частей зеленого и 8 частей оранжевого; и что третичные цвета гармонируют в пропорциях оливкового 24, красновато-коричневого 21 и цитринового 19.
16. Однако существуют тонкости гармонии, которые трудно понять.
17. Самые редкие гармонии часто находятся на грани диссонанса.
18. Гармония цвета во многих отношениях аналогична гармонии музыкальных звуков.

СВОЙСТВА ЦВЕТОВ.

19. Синий - холодный цвет, который, кажется, отступает от глаз.
20. Красный - теплый и возбуждающий цвет; он остается неизменным на расстоянии.
21. Желтый - цвет, наиболее близкий к свету; кажется, что он приближается к зрителю.
22. В сумерках синий кажется намного светлее, чем есть на самом деле, красный - намного темнее, а желтый - немного темнее. При обычном газовом освещении синий становится темнее, красный - ярче, а желтый - светлее. При таком искусственном освещении чистый желтый цвет кажется светлее самого белого, если рассматривать его по контрасту с некоторыми другими цветами.
23. В определенных сочетаниях цвет может радовать или угнетать, передавать идею чистоты, богатства или бедности или может воздействовать на разум любым желаемым образом, как это делает музыка.

УЧЕНИЯ, ОСНОВАННЫЕ НА ОПЫТЕ.

24. Когда краска наносится на золотую основу, ее следует обвести более темным оттенком ее собственного цвета.
25. Когда золотой орнамент падает на цветную основу, его следует обвести черным.
26. Когда орнамент падает на поверхность, которая находится в прямой гармонии с ним, он должен быть очерчен более светлым оттенком его собственного цвета. Таким образом, когда красный орнамент падает на зеленую основу, орнамент должен быть очерчен более светлым красным цветом.

27. Когда орнамент и основа выполнены в двух оттенках одного цвета, если орнамент темнее основы, потребуется обвести контур еще более темным оттенком того же цвета; но если он светлее основы, контур не потребуется.

ЦВЕТНЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ.

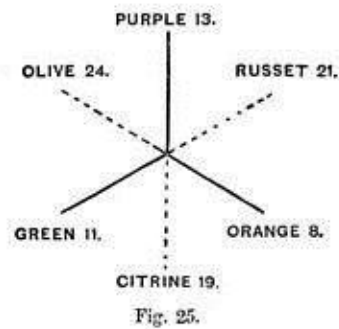
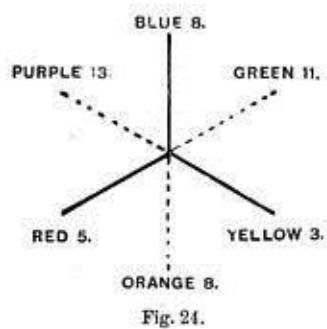
Начиная свои занятия как наукой, так и искусством, я обнаружил огромное преимущество в том, что, насколько это возможно, свел все факты в табличную форму, и этот метод обучения я бы порекомендовал другим. Мне кажется, что этот метод имеет большие преимущества, поскольку с его помощью мы с первого взгляда видим то, что иным способом трудно понять; при тщательном выполнении это превращается в анализ работы; и при составлении этих табличных схем фактов предмет запечатлевается в сознании, и становится видна связь одного факта с другим или одной части схемы с другой.

Приведенные ниже аналитические таблицы проиллюстрируют многие факты, изложенные в наших предложениях. Цифры, следующие за цветами, представляют пропорции, в которых они гармонируют:—

<i>Primary Colours.</i>			<i>Secondary Colours.</i>			<i>Tertiary Colours.</i>		
Blue	.	8	Purple	.	13	Olive	.	24
Red	.	5	Green	.	11	Russet	.	21
Yellow	.	3	Orange	.	8	Citrine	.	19

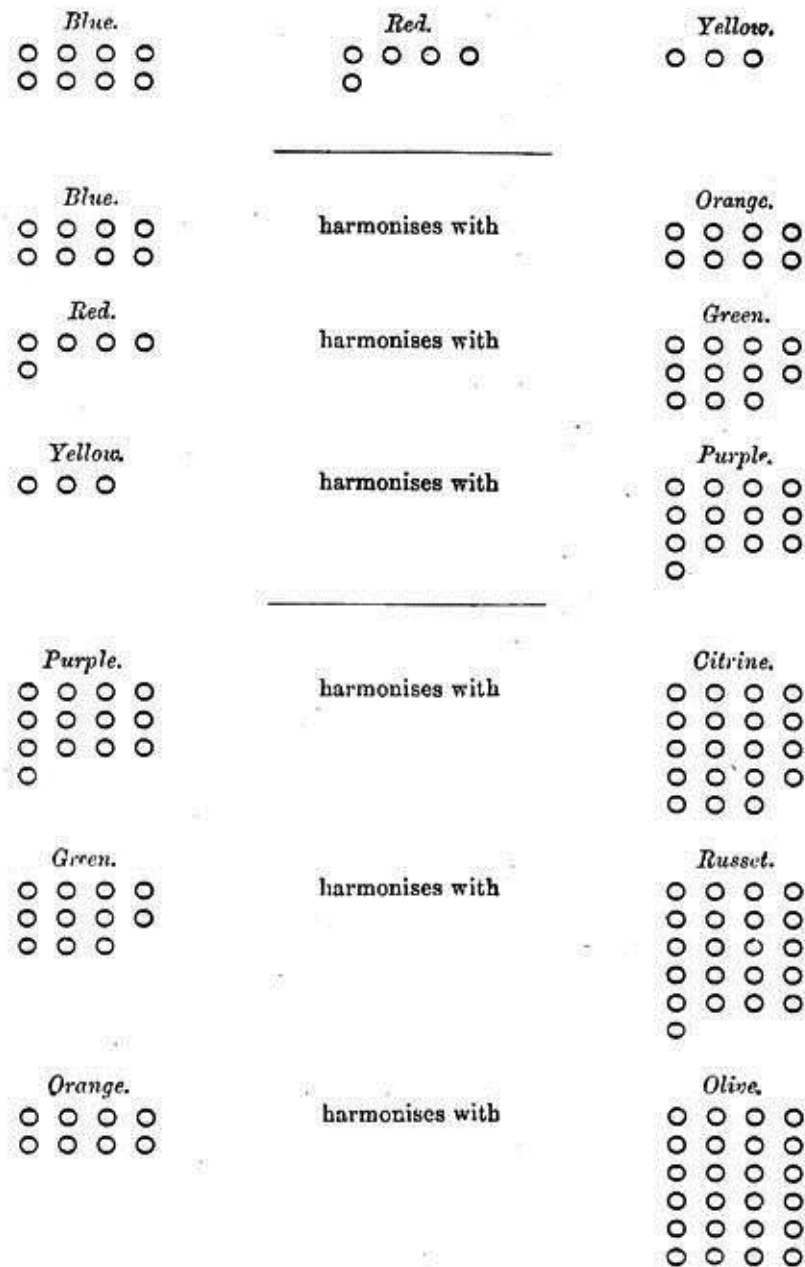
<i>Primary Colours.</i>			<i>Secondary Colours.</i>			<i>Tertiary Colours.</i>		
Red	.	5	Orange	.	8	Citrine, or Yellow Tertiary	19	
Yellow	.	3						
Blue	.	8	Green	.	11	Russet, or Red Tertiary	21	
Yellow	.	3						
Blue	.	8	Purple	.	13	Olive, or Blue Tertiary	24	
Red	.	5						
Red	.	5	Orange	.	8			
Yellow	.	3						
Blue	.	8	Green	.	11			
Yellow	.	3						
Blue	.	8	Purple	.	13			
Red	.	5						

Эта последняя таблица вкратце показывает, как образуется каждый из вторичных и третичных цветов и в каких пропорциях они гармонируют. Это также показывает, почему три третичных цвета называются соответственно желтым третичным, красным третичным и синим третичным, поскольку в каждый третичный входят два эквивалента одного основного цвета и по одному эквиваленту каждого из других основных цветов. Таким образом, в цитрине мы находим два эквивалента желтого и по одному красному и синему; следовательно, это желтый третичный. В красновато-коричневом цвете мы находим два эквивалента красного и по одному синему и желтому; а в оливковом - два синих и по одному красному и желтому. Следовательно, они являются соответственно красными и синими третичными.



Рисунки 24 и 25 представляют собой диаграммы гармонии. Я соединил в центре тремя одинаковыми линиями цвета, которые образуют гармонию; таким образом, синий, красный и желтый гармонируют, когда их помещают вместе. Фиолетовый, зеленый и оранжевый также гармонируют (я соединил их пунктирными линиями на первой из двух диаграмм). Но когда два цвета должны создавать гармонию, один будет основным цветом, а другой - вторичным, образованным из двух других основных цветов (поскольку присутствие трех основных цветов необходимо для гармонии), или один будет вторичным, а другой - третичным цветом, образованным из двух оставшихся вторичных цветов. Такие гармонии я расположил напротив друг друга; таким образом, синий, первичный, гармонирует с оранжевым, вторичным; желтый с фиолетовым; и красный с зеленым; и вторичный цвет помещается между двумя первичными цветами, из которых он образован; таким образом, оранжевый образован из красного и желтого, между которыми он стоит; зеленый - из синего и желтого; и фиолетовый - из синего и красного. На второй из двух диаграмм мы видим, что фиолетовый, зеленый и оранжевый создают гармонию, так же как оливковый, красновато-коричневый и цитриновый. Мы также видим, что фиолетовый и цитрин гармонируют, зеленый и красновато-коричневый, оранжевый и оливковый.

Продолжая эту схематическую форму иллюстрации, мы можем указать величины, в которых гармонируют различные цвета: таким образом:—



Для тех, кто собирается заняться орнаментацией, очень важно, чтобы они имели перед мысленным взором достаточно точное представление об относительных количествах различных цветов, необходимых для гармонии, даже если считается, что цвета существуют в состоянии абсолютной чистоты. Однако нам редко приходится использовать самые яркие синие, красные и желтые тона, которые дают пигменты, и даже они являются лишь слабыми представителями мощных цветов света, видимых в радуге, и с помощью призмы; тем не менее, знание количеств, в которых гармонируют эти чистые цвета, очень желательно. Пропорции, в которых мы указали, что цвета идеально гармонируют, и в которых первичные цвета объединяются, образуя второстепенные, а второстепенные - третичные, даны в отношении цветов света, а не пигментов или красок, которые, как мы только что сказали, являются более или менее базовыми представителями чистых цветов света. Тем не менее, некоторые пигменты для нашей цели можно рассматривать как

представляющие чистые цвета. Таким образом, чистейший настоящий ультрамарин мы будем считать синим (кобальт скорее зеленый, то есть в нем есть немного желтого, а французский и немецкий ультрамарины обычно скорее фиолетовые или с небольшим количеством красного, но лучший из последних - довольно чистый цвет), чистейший французский кармин - красным (обычный кармин часто бывает скорее малиновым, то есть с синим оттенком; киноварь слишком желтая), а лимонно-хромовый - желтым (выбранный хром должен быть без какого-либо зеленого или оранжевого оттенка, каким бы незначительным он ни был); и будет обнаружено, что эти пигменты отражают цвета призмы настолько близко, насколько это возможно найти. Я бы порекомендовал учащимся приобрести небольшое количество этих красок в виде порошка, заменив настоящий ультрамарин лучшим бледно-немецким ультрамарином, поскольку последний имеет высокую цену,^[12] и заполнить различные кружочки наших диаграмм, которые представляют основные цвета, этими пигментами, смешав их с небольшим количеством растворенной гуммиарабиковой кислоты и воды — достаточно, чтобы краски не стерлись с бумаги. Второстепенные цвета будут в достаточной степени представлены бледно-зеленым озерным, часто называемым капельно-зеленым, оранжево-хромовым — цветом, напоминающим спелую, довольно насыщенную оранжевую кожуру, - и фиолетовым с примесью бледно-немецкого ультрамарина и малинового озерного, примерно в равных пропорциях, с небольшим количеством белого, чтобы придать ему ту же глубину, что и зеленому. Я не могу назвать ни одного пигмента, который хорошо представлял бы третичные цвета. Цитриновая имеет цвет засахаренной цедры лимона; оливковая - цвет засахаренной цедры цитрона, а красновато-коричневую окраску часто можно увидеть на коже некоторых яблок, называемых "красновато-коричневыми яблоками", в виде легкой шероховатости; но эта красновато-коричневая окраска во многих случаях недостаточно красная, чтобы представлять цвет, носящий то же название. Железная ржавчина слишком желтая. Этот цвет должен иметь такое же отношение к красному, как засахаренная лимонная цедра к желтому.

Если ученик постарается тщательно воспроизвести эти цвета и заполнит ими кружки на наших диаграммах, это окажет ему большую помощь в учебе; но будет еще лучше, если он подготовит новые диаграммы в большем масштабе и будет использовать квадраты вместо кругов. Я бы порекомендовал, и делаю это настоятельно, чтобы студент разработал все предложенные мной диаграммы в достаточно крупном масштабе, используя цвета, в которых я использовал слова. Я бы также посоветовал ему выполнить орнамент, скажем, красным цветом на золотом фоне и очертить этот красный орнамент более глубоким красным; выполнить золотой орнамент на цветном фоне и очертить его черным; и действительно, тщательно проработать орнаментальную иллюстрацию наших предложений № 24, 25, 26 и 27 и держать их перед собой до тех пор, пока они не произведут на него такое впечатление, что он *почувствует* принцип, который они излагают. Это должно быть сделано в больших масштабах во всех наших дизайнерских залах и художественных мастерских.

Поскольку нам придется ссылаться на цвета, называя пигменты, и поскольку меня постоянно спрашивают, какие пигменты я использую, я перечислю краски в моей шкатулке с красками; но я поставлю крест на те, которые есть у меня в личной шкатулке и которые я не поставлю в свои офисы; но ими я пользуюсь редко. Из желтых у меня есть ^[14]королевский желтый (не постоянный цвет), ^[14]очень бледный хром, лимонно-хромовый (примерно цвета спелого лимона), средне-хромовый (на полпути между лимонным и оранжево-хромовым), оранжево-хромовый (примерно цвета кожуры спелого апельсина),

^[14]желто-озерный, ^[14]индийский желтый. Из красных — алый, карминовый, багряно-озерный. Из синих — ^[14]кобальт, немецкий ультрамарин, глубокий и бледный, антверпенский синий, индиго. Из зеленых — изумрудный, зелено-озерный, бледный и глубокий. Из коричневых — сырая индейка умбра, вандаик, венецианское красное, пурпурно-коричневое, коричнево-озерное. Кроме того, у меня есть так называемый небесно-голубой, который представляет собой очень чистый и интенсивный бирюзовый, растительно-черный, чешуйчатый белый и золотисто-бронзовый.^[13]

Существуют определенные факты, связанные со смешиванием цветов, которые никогда не следует упускать из виду; таким образом, в то время как светлые цвета смешиваются без какого-либо ухудшения или потери яркости, пигменты или краски этого не делают, но при смешивании имеют тенденцию уничтожать друг друга. Это происходит лишь в небольшой степени, когда сочетаются всего два основных цвета; но если какой-либо из третьих основных цветов входит в состав оттенка, происходит решительное ухудшение или потеря интенсивности.

По этой причине мы используем много пигментов, чтобы, насколько это возможно, избежать смешивания цветов. Но есть и другая причина, по которой большое смешение цветов нежелательно. Цвета - это химические вещества, и в некоторых случаях различные пигменты химически воздействуют друг на друга. Из всех цветов желтый больше всего страдает от смешивания с другими цветами: но это объясняется его нежностью и чистотой. По этой причине я использую большее разнообразие желтых пигментов, чем красных или синих.^[14]

Если бы можно было получить три пигмента, лишенных химического сродства, и каждый из которых имел бы одинаковое физическое строение, а также равные степени прозрачности, причем один действительно представлял бы синий свет, другой - красный, а третий - желтый, нам не понадобились бы другие, поскольку из них мы могли бы образовать все другие цвета; но поскольку ни один пигмент даже близко не соответствует этим условиям, нам приходится применять окольные и неуклюжие методы достижения желаемых результатов.

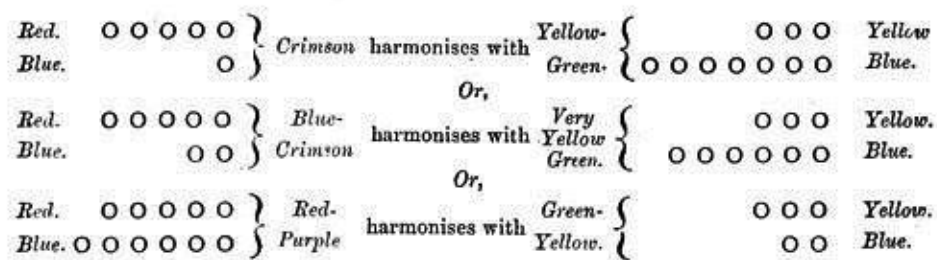
Есть одно высказанное мной утверждение, которое, возможно, нуждается в небольшом разъяснении, хотя внимательный исследователь, возможно, понял причину моего утверждения. Я сказал, что фиолетовый гармонирует с цитрином, зеленый - с красновато-коричневым, а оранжевый - с оливковым. Я мог бы выразить это (и многие бы так и сделали) следующим образом: —Цитрин дополняет фиолетовый, красновато-коричневый - зеленый, а оливковый - оранжевый. Цвет, дополняющий любой другой, - это тот, который вместе с ним завершает присутствие трех основных цветов: таким образом, зеленый является дополнением красного, а красный - зеленого, поскольку каждый из них вместе с цветом, к которому он дополняет, завершает присутствие трех цветов. Но для достижения гармонии дополнение должно быть составлено в определенных пропорциях. Давайте теперь обратимся к нашей второй диаграммной таблице, и мы увидим, что цитрин состоит из двух эквивалентов желтого и только одного эквивалента красного и синего. Теперь, для достижения гармонии, каждый первичный элемент должен присутствовать в двух эквивалентах, поскольку один присутствует в этом количестве —*т.е.* желтый. Один эквивалент синего и один эквивалент красного (оба отсутствуют в цитрине) образуют фиолетовый; следовательно, фиолетовый является дополнением цитрина или цветом, который с ним создает гармонию. В красновато—коричневом цвете отсутствует один эквивалент синего и один эквивалент желтого, и они в сочетании являются зелеными -

зеленый, таким образом, является дополнением к красновато-коричневому. А в оливковом не хватает одного эквивалента красного и одного желтого — красный и желтый образуют оранжевый, следовательно, оранжевый является дополнением к оливковому.

Я говорил обо всех цветах как о цветах полной интенсивности и чистоты, но мы должны иметь дело и с другими условиями. Все цвета могут быть затемнены черным, когда создаются *оттенки*; или уменьшены белым, когда создаются *оттенки*. Помимо этих изменений интенсивности, часть одного цвета может быть добавлена к другому. Таким образом, если смешать небольшую порцию синего с красным, красный станет малиновым или сине-красным; или если к красному добавить небольшую порцию желтого, последний станет алым или желто-красным. Аналогичным образом, когда желтого в избытке в зеленом, мы получаем желто-зеленый; или когда синего в избытке, сине-зеленый; и так с другими цветами. Такие изменения создают *оттенки* цвета.

Теперь мы переходим к тонкостям гармонии. Таким образом, если у нас есть желто-красный или алый — красный с желтым оттенком — зеленый, который будет гармонировать с ним, будет сине-зеленым; или если у нас есть сине-красный или малиновый — красный с синим оттенком — зеленый, который будет гармонировать с ним, будет желто-зеленым. Это очевидно по следующим причинам: —Предположим, что красный цвет представлен эквивалентным числом пять с добавлением к нему одной части синего, что делает его сине-красным или малиновым. Если бы красный был чистым, то в дополнение к пяти красным должно было бы быть одиннадцать частей зеленого, из которых восемь частей зеленого были бы синими и три желтыми; но сине-красный состоит из шести частей, одна из которых синяя — тогда остается только семь частей синего в эквивалентном количестве для соединения с тремя желтыми, одна из которых уже использована; следовательно, образовавшийся зеленый является желто-зеленым, один из эквивалентов синего, необходимых для образования истинно зеленого, уже находится в сочетании с красным и, следовательно, отсутствует в зеленом.

Те же рассуждения применимы к ало-красному и сине-зеленому, и, действительно, ко всем подобным случаям; но чтобы взять случай с малиново-красным и желто-зеленым, как только что приведенный, и продвинуть его еще дальше, мы могли бы добавить две части (из восьми) синего к красному и сделать его более синим, а затем сформировать дополнительный зеленый цвет из шести частей синего и трех частей желтого и, таким образом, сделать его более желтым. Или мы можем пойти еще дальше и добавить к красному шесть из восьми частей синего, когда примесь будет выглядеть скорее как красно-фиолетовая, чем как сине-красная, и в этом случае дополнительный зеленый — или, скорее, зелено-желтый - будет состоять из двух частей синего и трех частей желтого. Эти факты схематически выражены следующим образом:—



Во всех этих случаях будет видно, что у нас есть восемь частей синего цвета, пять частей красного и три части желтого, меняется только способ сочетания. Это изменение может происходить в любой степени при условии, что итоговые значения каждого из них всегда будут в эквивалентных пропорциях.

Эти замечания в равной степени применимы как к оттенкам цвета, так и к оттенкам оттенков.

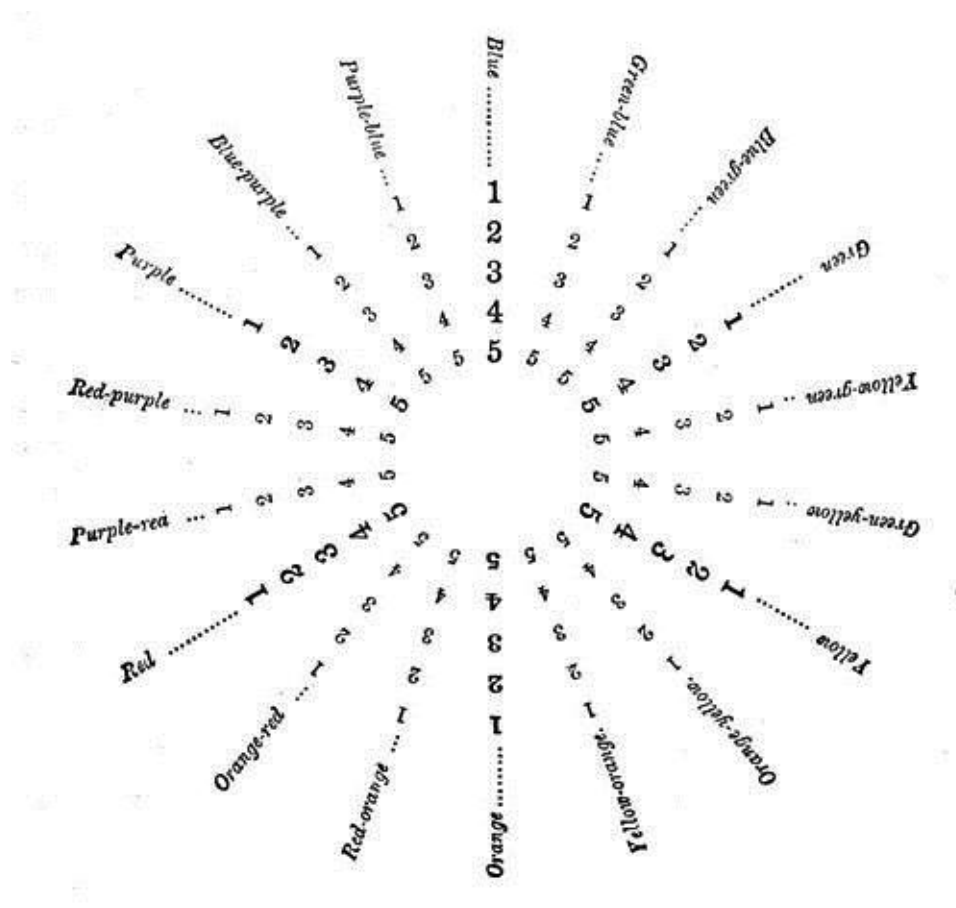
Внимательность и небольшая практика позволят учащемуся распределять цвета по нескольким степеням глубины, или оттенкам, как их обычно называют. (Здесь мы не используем этот термин для обозначения чистых цветов, затемненных черным.) Опытный пользователь может легко подобрать десять оттенков каждого цвета, явно различающихся по степени глубины, причем десять оттенков будут равноудалены друг от друга по глубине — то есть оттенок 3 будет настолько же темнее оттенка 2, насколько оттенок 2 темнее оттенка 1, и так далее по всему спектру. Фиолетовый - это промежуточный цвет между синим и красным. Представьте себе десять оттенков между фиолетовым и красным и еще десять между фиолетовым и синим: таким образом, у нас должен получиться фиолетовый, затем слегка красновато-фиолетовый, затем более красный фиолетовый, затем фиолетовый еще краснее, и так далее, пока мы не получим пурпурно-красные тона и, наконец, чистый красный; и те же вариации оттенка также на синей стороне. Представьте далее, что зеленый имеет десять оттенков, простирающихся к синему, и еще десять простирающихся к желтому; и оранжевый имеет десять оттенков к красному и десять к желтому — во всех случаях я считаю цвет, с которого мы начинаем, одним из десяти, таким образом:

Blue					Purple										Red				
0	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	

— и у нас будет 54 цвета и оттенка окраски. Представьте себе 10 степеней глубины каждого из этих 54 цветов и оттенков, и мы получим 540 цветов, переливов и отблесков, все они в очевидной степени отличаются друг от друга.

Обратите внимание на тот факт, что любой цвет, оттенок или теневой оттенок такой диаграммы имеет свое дополнение в одном другом цвете, оттенках, тональностях или теневых оттенках диаграммы, и что только два из этой серии из 540 дополняют друг друга; таким образом, если вы остановитесь на каком-либо одном цвете из 540, во всем будет только один цвет, который дополняет его, и он дополняет только этот другой цвет.

Ученику будет полезно попытаться составить цветовую диаграмму такого рода, простого характера, скажем, такого, как приведенная ниже, используя только пигменты для моих рисунков; но при этом он должен проявлять максимальную осторожность, чтобы обеспечить некоторую степень точности оттенка, и если он сможет призвать к себе на помощь опытного колориста, это окажет ему большую помощь.



Эта таблица очень ценна, поскольку она дает девяносто гармоний, если ее тщательно подготовить по цвету; и составление такой таблицы - самая лучшая практика, которая только может быть у студента.

Давайте на мгновение рассмотрим эту таблицу и предположим, что мы хотим найти дополнение к какому-то определенному цвету, например, к третьему оттенку красного. Мы находим дополнение к этому в третьем оттенке зеленого напротив. Если мы хотим дополнение ко второму оттенку оранжево-желтого, мы находим его во втором оттенке сине-фиолетового напротив, и так далее. Таким образом, у нас есть средство сразу судить о гармонии цветов.

Всегда следует иметь в виду, что пигменты, смешанные в указанных пропорциях, не дадут результатов, подобных тем, которые были бы получены при объединении цветных лучей света; таким образом, три части желтого хрома по весу или мере в сочетании с восемью частями ультрамарина не образовали бы цвет, представляющий вторичный зеленый, и результат не был бы более удовлетворительным, если бы другие пигменты были объединены в указанных пропорциях. То, что мы сказали относительно пропорций, в которых цвета соединяются, образуя новые цвета, относится только к цветным лучам света.

Теперь следует отметить, что, хотя цвета гармонируют в указанных пропорциях, площади, занимаемые разными цветами, могут различаться при соответствующем изменении интенсивности. Таким образом, восемь оттенков синего и восемь оттенков оранжевого образуют совершенную гармонию, когда оба цвета имеют призматическую интенсивность;

но мы все равно получим совершенную гармонию, если оранжевый разбавить белым до половины его крепости и, таким образом, придать оттенок, при условии, что шестнадцати частей этого оранжевого в два раза меньше, чем восьми частей синего в полном объеме.

Оранжевый можно разбавить еще до трети от его полной мощности, но тогда для идеальной гармонии потребуется двадцать четыре части с восемью частями призматического синего; или до одной четвертой от его крепости, когда для гармонии потребуется тридцать две части.

Нежелательно, чтобы я занимал место диаграммами этих величин, но прилежный ученик подготовит их для себя сам и будет стремиться понять истинный полутон, четверть оттенка и т.д., Что сделать не очень легко. Однако с помощью практики это будет легко достигнуто, и все достигнутое - это обретенная новая сила.

То, что я сказал о гармонии синего с оттенками оранжевого, применимо ко всем подобным случаям. Таким образом, красный будет гармонировать с оттенками зеленого, при условии, что площадь оттенка увеличивается по мере уменьшения интенсивности; точно так же желтый будет гармонировать с оттенками фиолетового при аналогичных условиях.

Но мы можем изменить условия и понизить первичный сигнал до оттенка, сохранив вторичный в его интенсивности. Таким образом, синий, если уменьшить его до половины оттенка, будет гармонировать с оранжевым призматической интенсивности в пропорции шестнадцать синих к восьми оранжевым; или, если уменьшить до четверти оттенка, в пропорции тридцать два фунта синего к восьми оранжевым. Красный, если уменьшить его до полутона, будет гармонировать в пропорции десять красных к одиннадцати зеленым, а желтый в виде полутона - в пропорции шесть желтых к тринадцати фиолетовых.

Те же замечания можно было бы сделать относительно гармонии оттенков цвета с цветами призматической интенсивности. Таким образом, если оранжевый разбавить черным до полуинтенсивного оттенка, он будет гармонировать с чистым синим в пропорции шестнадцать оранжевых к восьми синим и так далее, точно так же, как в случае с оттенками; и этот принцип применим также к гармонии всех оттенков цвета.

Сделаем еще один шаг вперед: мы почти никогда не имеем дела с чистыми цветами или их оттенками, или даже приближаемся к ним настолько близко, насколько это возможно. При большой интенсивности цвета нам, по-видимому, требуется неземной характер, такой, какой мы имеем при освещении; но наши пигменты грубые и землистые - они выглядят слишком реалистично и не являются неземными — можно сказать, что они скорее телесны, чем духовны по своему характеру. По этой причине мы должны избегать использования наших самых чистых пигментов в таких количествах, которые делают очевидной их природную скудость, и использовать для больших поверхностей такие оттенки, которые благодаря тонкости состава вызывают интерес и радуют глаз. Оттенок, состав которого не очевиден, всегда предпочтительнее оттенка с более очевидной структурой. Таким образом, мы вынуждены использовать тонко сформированные оттенки, которые радуют своей новизной и сбивают с толку сложностью формирования.

Чтобы сделать то, что я здесь имею в виду, нет необходимости смешивать много пигментов для получения оттенка. Эффект, о котором я говорю, часто достигается двумя хорошо подобранными пигментами. Таким образом, путем смешивания средне-хромовых и коричнево-озерных оттенков в различных пропорциях можно получить прекрасную серию низкотонных оттенков, и во всех полученных таким образом оттенках будут представлены

три основных цвета, но в одних будет преобладать желтый, а в других - красный; в то время как во многих будет нелегко определить, в какой пропорции присутствуют три основных цвета.

Предположим, что мы создаем оттенок, добавляя белый к кобальтово-синему. Этот синий цвет содержит небольшое количество желтого и имеет слегка зеленовато-голубой оттенок. Но к этому оттенку мы добавляем небольшое количество необработанной умбры с целью придания серости^[4] или атмосферного характера. Необработанная умбра нейтрального цвета со слабым оттенком желтого, то есть она состоит из красного, синего и желтого с небольшим избытком последнего. Чтобы оранжевый гармонировал с этим серо-голубым слегка желтоватым оттенком, оранжевый должен быть слегка склонен к красному, чтобы дополнять немного зеленого, образованного желтым в синем. Он может гармонировать с серо-голубым как чистый оттенок, если площадь разбавленной и нейтрализованной первичной краски достаточно увеличена, или сам может быть аналогичным образом уменьшен до оттенка одинаковой глубины, когда оба оттенка будут иметь одинаковую площадь.

Я мог бы продолжать множить случаи такого характера почти до любой степени, но с ними я предоставляю ученику разбираться самому, и обращаю внимание на то, что, хотя желательно использовать тонкие оттенки (часто называемые "прерывистыми оттенками"), редко целесообразно создавать полную гармонию за счет большой площади третичного тона и одного положительного цвета. Таким образом, у нас мог бы получиться оттенок цитрина, растекающийся по большой поверхности в качестве основы, на которую мы хотели бы поместить фигуру. Эта фигура гармонировала бы с чистым фиолетовым цветом, если бы была определенного размера, и все же, окрашенная таким образом, она создавала бы несколько банальный эффект в готовом виде, поскольку гармония была бы слишком простой и очевидной. Было бы гораздо лучше, если бы девятнадцать частей цитрина были уменьшены, скажем, до половины интенсивности, когда площадь была бы увеличена до тридцати восьми, с цифрой в восемь частей синего и пять частей красного, чем в тринадцать частей фиолетового.

Но было бы еще лучше, если бы там было тридцать восемь частей восстановленного цитрина, три части чистого желтого, тринадцать фиолетовых, пять красных и восемь синих, а также белый, черный или золотой, или все три (их можно добавлять без изменения условий, поскольку все они действуют как нейтральные), поскольку здесь гармония носит более тонкий характер.

Если мы подсчитаем эквиваленты цветов, используемых в этой схеме гармонии, мы увидим, что в цитрине мы имеем...

Желтый	6	(два	эквивалента).
Синий	8	(один	эквивалент).
Red5		(один	эквивалент).

В фиолетовом—

Синий	8	(один	эквивалент).
Красный	5	(один	эквивалент).

Из чистых цветов—

Желтый	3	(один	эквивалент).
Красный	5	(один	эквивалент).
Blue8		(один	эквивалент).

Таким образом, у нас есть три эквивалента каждого первичного элемента, которые дают совершенную гармонию.

Я не должен говорить больше о законах гармонии, поскольку в рамках небольшого произведения это невозможно, но продолжаю замечать определенные эффекты или свойства цветов, на которые я пока только намекал или которые остались совсем незамеченными.

Я уже говорил, что черный, белый и золотой нейтральны в отношении цвета. Это так, хотя многие предположили бы, что золото - это желтый цвет. Золото будет действовать как желтый цвет, но обычно оно используется как нейтральное в декоративных работах, и оно скорее нейтральное, чем желтое, поскольку в нем преобладают как красный, так и синий цвета. Художник-живописец обрамляет свою картину золотом, потому что оно, будучи нейтральным, не нарушает оттенков его работы. У него есть еще одно преимущество в том, что он богат и дорог по внешнему виду и, таким образом, создает впечатление ценности там, где он существует.

Черный, белый и золотой, будучи нейтральными, могут быть с успехом использованы для разделения цветов там, где разделение необходимо или желательно.

Желтый и фиолетовый гармонируют, но желтый - светлый цвет, а фиолетовый - темный. Эти цвета не только гармонируют, но и контрастируют по глубине: один светлый, а другой темный. Таким образом, ограничение каждого цвета, где бы они ни использовались в сочетании, очевидно.

С красным и зеленым дело обстоит иначе, поскольку они гармонируют, когда имеют одинаковую глубину. В этом случае, а красный цвет является светящимся, если поместить красный объект на зеленое основание или зеленый объект на красное основание, "фигура" и основание будут казаться "плавающими" вместе и произведут ослепительный эффект. Цвет должен помогать форме, а не сбивать ее с толку. В только что названном примере это произойдет, если фигура будет очерчена черным, белым или золотым, и гармония не будет нарушена. Но опыт показал, что этого эффекта также можно избежать, окрасив фигуру более светлым оттенком ее собственного цвета. Таким образом, если фигура красная, а основание зеленое, можно использовать контур более светлого красного (розового) цвета. [\(См. Предложение 26, стр. 34.\)](#)

Синяя фигура на красном фоне (например, ультрамарин на кармине) или красная фигура на синем фоне также будут создавать этот плавающий и неудовлетворительный эффект, но это опять же устраняется черным, белым или золотым контуром.

Использование контура, таким образом, не должно рассматриваться как средство просто перенести то, что на самом деле было неприятным, поскольку оно делает гораздо больше — оно предоставляет одно из богатейших средств воздействия. Карминовый фон, хорошо покрытый ярким зеленым орнаментом с золотым контуром, при правильном уходе поистине великолепен; и если бы рисунок был синим на красном фоне, щедрое использование золота сделало бы использование желтого ненужным, поскольку желтый, образующийся в глазу и отлитый на золоте, удовлетворял бы всем требованиям.

Любопытно, что глаз создает любой цвет, в котором есть недостаток. Это будет сделано, но созданный таким образом цвет мало полезен для композиции, если не присутствует белый или золотой; если, однако, в композиции присутствует белый или золотой, цвет, который отсутствует или представлен недостаточно, будет формироваться в глазах и отбрасываться на эти нейтральные цвета, и белый или золотой, в зависимости от обстоятельств, примут оттенок недостаточного или отсутствующего цвета. ([См. Предложения 8](#) и 9, стр. 32.)

Хотя это и происходит (а иногда происходит в заметной степени, как может быть показано экспериментом), не следует предполагать, что композиция, в которой отсутствует какой-либо элемент, столь же совершенна, как и композиция, в которой недостатка нет. Все совсем иначе; только Природа здесь приходит к нам на помощь и довольствуется тем, что помогает себе, а не терпит наши недостатки; но в первом случае мы поручаем Природе труд по завершению гармонии; в то время как в другом, когда все подготовлено, мы получаем чувство удовлетворения и покоя.

В предложении 8 мы показали, что при наложении синего и черного цветов черный становится "ржавым" или приобретает оранжевый оттенок; а в предложении 9 мы указали причину этого эффекта. Пусть на черном шелковом галстуке будет синее пятно, и каким бы черным ни был шелк, он все равно будет казаться ржавым. Это факт; но иногда нам хочется наложить синий цвет на черный и пожелать, чтобы черный выглядел черным, а не оранжево-черным. Как мы можем это сделать? Очевидно, заменив черный цвет очень темно-синим, таким как индиго. Ярко-синее пятно вызывает оранжевый цвет (дополнение синего) в глазу. Этот оранжевый цвет, нанесенный на черный, придает последнему "ржавый" вид; но если мы добавим в черный количество синего, достаточное для нейтрализации оранжевого оттенка, то получится эффект угольно-черного.

Теперь мы рассмотрели те свойства цвета и те законы контраста и гармонии, которые, можно сказать, относятся к более грубым; но мы едва коснулись тех соображений, которые относятся к особой утонченности или нежности эффекта. Но позвольте мне завершить ту часть моей темы, которую я затронул, повторив уже сделанное утверждение — утверждение, позвольте мне сказать, которое впервые привело меня к реальному восприятию гармонии цвета, — *что те цвета и те особые оттенки цвета, которые до предела улучшают друг друга, являются теми, которые идеально гармонируют.* (Рассмотрите это утверждение в связи с [Предложениями 8](#), 9, 10 и 14, страницы 32 и 33.)

Теперь мы переходим к рассмотрению тонкостей и усовершенствований цветовых эффектов, которые, хотя и зависят от умелого применения изложенных законов, все же имеют характер, способность производить который проистекает только из рассмотрения работ мастеров великих художественных наций; но об этих эффектах я мало что могу сказать, кроме указания на то, что следует изучить.

Однако я не могу пройти мимо этого принципа, а именно, что наилучшие цветовые эффекты — это насыщенный, смешанный, цветущий характер.

Представьте себе роскошный сад, на клумбах которого растут тысячи цветов всех цветов радуги, и представьте, что они расположены так близко друг к другу, как только позволяет их рост. При взгляде издали эффект получается мягким и насыщенным, полным и

разнообразным, и это все, что приятно. Это природный колорит. Наша работа заключается в том, чтобы смиренно стремиться создавать вместе с ней подобную красоту.

Это заставляет меня заметить, что основные цвета (а также вторичные цвета, когда они очень интенсивные) следует использовать в основном небольшими порциями, вместе с золотым, белым или черным.

Посетите Индийский музей в Уайтхолле,^{[16](#)} и полюбуйтесь прекрасными индийскими шальями, шарфами и скатертями; или, если нет возможности сделать это, загляните в витрины наших крупных портьерных магазинов в главных городах и посмотрите на настоящие индийские ткани,^{[17](#)} и понаблюдайте, как сочетаются небольшие порции насыщенных красных, синих, желтых, зеленых и множество третичных оттенков в сочетании с белым, черным и золотым создают настоящее чудо цветения. Я не знаю ничего более богатого, красивого, великолепного в цветовом сочетании и в то же время такого мягкого, как некоторые из этих индийских шалей.

Любопытно, что мы никогда не находим чисто индийских работ, отличающихся хорошим вкусом в том, что касается цветовой гармонии. Индийские работы в этом отношении — будь то ковры, или шали, или материалы для одежды, или лакированные шкатулки, или эмалированное оружие — почти совершенны - совершенны по гармонии, совершенны по богатству, совершенны по мягкости их общего эффекта. Как странно эти работы контрастируют с нашими, где редко встретишь гармоничное сочетание цветов.

Смешивая (не совмещая) цвета только что описанным способом, можно получить насыщенный и цветущий эффект, имеющий общий тон третичного цвета любого желаемого оттенка. Таким образом, если стену покрыть маленькими декоративными цветочками, раскрасив все одинаково и оставив в каждой две части желтого, одну часть синего и одну красную в качестве отдельных и чистых цветов, отдаленный оттенок будет цитриновым: тот же эффект будет, если цветы окрашены по-разному, при сохранении одинаковых пропорций основных цветов повсюду. Я не могу представить себе более тонких, богатых и прекрасных декоративных эффектов, чем те, о которых я сейчас говорю.

Представьте себе три комнаты, все соединенные открытыми арочными проходами и все украшенные тысячей цветочных орнаментов, и они окрашены таким смешанным образом, что в одной комнате преобладает синий, в другой - красный, а в третьей — желтый; тогда мы получили бы прекрасный третичный оттенок в каждой из них - тонкое смешение цветов, изысканную деликатность и утонченность оформления, полноту, которая всегда возникает в результате богатого смешения оттенков, и количество деталей, которые заинтересовали бы при ближайшем рассмотрении; кроме того, мы получили бы гармонию общего эффекта трех комнат, одну из которых выглядит как оливковый, другой как цитриновый, а третий как красновато-коричневый.

Этот способ декорирования имеет то преимущество, что он не только придает богатство и красоту, но и придает чистоту. Если пигменты смешаны вместе, то, как мы уже видели, их интенсивность уменьшается; но если их поместить рядом, то при взгляде издали глаз смешивает их, но яркость от этого не уменьшится.

С целью развития зрения нельзя слишком тщательно изучать работы Востока. Индийский музей должен быть домом для всех, кто может воспользоваться предоставляемой им возможностью для изучения; и небольшим индийским отделом Музея Южного Кенсингтона

не следует пренебрегать, каким бы маленьким он ни был.^[18] Китайские работы также должны быть рассмотрены, поскольку они также являются наиболее ценными примерами цветовой гармонии; и хотя они не представляют такого совершенного цветового расцвета, как работы Индии, все же они никогда не бывают негармоничными и придают ясность и заостренность вместе с большим блеском способом, которого не пытались достичь индийцы.

Лучшие произведения китайской вышивки редко можно увидеть в этой стране, но им нет равных среди произведений любого другого народа. По богатству, великолепию и чистоте цвета, а также по восхитительной прохладе я не знаю ничего, что могло бы сравниться с ними.

Нельзя упускать из виду работы японцев, поскольку в определенных областях искусства они неподражаемы, а как колористы почти совершенны. На самых обычных из их лакированных подносов мы обычно наносим немного хорошей краски, и их цветные рисунки иногда представляют собой чудо гармонии.

Что касается стилей окраски, принятых упомянутыми народами, я должен сказать, что индийцы создают богатые, смешанные, цветущие, *теплые* эффекты, то есть эффекты, в которых преобладают красный и желтый; что китайцы достигают ясности, покоя и *прохлады* — формы окраски, в которой преобладают синий и белый; и что японские эффекты *теплые*, простые и спокойные.

Помимо изучения произведений Индии, Китая и Японии, изучите также произведения Турции и Марокко и даже Алжира, поскольку здесь колорит намного лучше, чем у нас, хотя и не так хорош, как в названных странах. Нельзя пренебрегать никакой помощью прогрессу, и никакой помощью нельзя пренебрегать.^[19]

С целью дальнейшего уточнения суждения о цвете, найдите хорошую цветовую шапку,^[20] и изучите ее прекрасные эффекты. Ознакомьтесь также с "газовыми трубками", подсвечиваемыми электричеством, которые продаются в оптиках, и позвольте призме давать вам ежедневные инструкции. Можно также выдувать мыльные пузыри и тщательно отмечать их красивые цвета. К этим и любым другим доступным средствам развития зрения следует прибегать постоянно, поскольку только с их помощью мы можем стать великими колористами.

Что касается работ по цвету, то у нас есть труды Филда, которому мы обязаны ценными открытиями; Хэя, декоратора и друга покойного Дэвида Робертса, но некоторые из его идей дикие и утопические; Шевреля, чьи работы будут наиболее полезны изучающему; и небольшой катехизис цвета мистера Редгрейва из Музея Южного Кенсингтона, который превосходен. Студенту также не помешает внимательно изучить превосходное руководство "Цвет" профессора Черча из Сайренсестерского колледжа.

СНОСКИ:

^[10] Если нанести темно-серый оттенок на белую бумагу, он будет казаться темным по контрасту с белым, но если нанести небольшую порцию того же серого на черную бумагу, он будет казаться почти белым.

^[11] Эквивалент синего цвета равен 8, красного - 5, желтого - 3.

^[12] Настоящий ультрамарин продается по цене 8 фунтов стерлингов за унцию. Лучшую имитацию, или немецкий ультрамарин, можно приобрести в любой маслобоине примерно по 3-4 шиллинга за фунт. Лучший кармин должен

продаваться по цене 6 долларов за унцию, но художники-красители часто берут за него 11 фунтов стерлингов из-за небольшого спроса на этот пигмент. Лучший желтый хром (желтый хром сохраняется во многих оттенках) стоит около 1,6 доллара за фунт.

[13] Некоторые из этих цветов не являются постоянными и не могут быть использованы в работах, рассчитанных на долговечность. Я использую их для выкроек для наших мануфактур, где, когда рисунок однажды копируется на ткани, он уничтожается. Некоторые из самых ярких цветов, к сожалению, самые быстротечные.

[14] Из всех сред, в которых можно смешивать краски, парафин является самым безопасным; он не имеет химического сродства и поэтому хорошо рассчитан для сохранения пигментов в их первоначальном состоянии.

[15] Кобальт, необработанная умбра и белый создают великолепный серый цвет как в масляных красках, так и в темпере (порошковые краски, смешанные со смолой-водой) и в темпере (порошковые краски, смешанные с размером).

[16] Этот музей открыт бесплатно для публики.

[17] Их можно будет увидеть только в самых первоклассных магазинах.

[18] Возможно, это не всем известно, но почти все наши крупные промышленные города располагают, в связи с Торговой палатой, коллекцией индийских тканей, занимающей несколько больших томов, которые были подготовлены за счет правительства под руководством доктора Форбса Уотсона и которые были переданы различным городам при условии, что они будут доступны всем лицам, заслуживающим доверия. Хотя в этих коллекциях нет тканей с дорогим декором, у них все же можно многому научиться, а сочетания цветов всегда гармоничны. В настоящее время формируется гораздо более крупная коллекция.

[19] В музее Южного Кенсингтона есть очень интересная коллекция произведений искусства из Китая и Японии, но последние в основном предоставлены взаймы. Странно, что совершенные произведения Востока так плохо проиллюстрированы в этой национальной коллекции, в то время как дорогостоящие, да, очень дорогостоящие произведения низкого качества, иллюстрирующие искусство эпохи Возрождения, кишат так же густо, как мухи в августе. Это можно объяснить только тем фактом, что руководители учреждения питают чувство к изобразительному, а не декоративному искусству, а ренессансный орнамент - это то, что содержит большую часть изобразительного элемента. На мой взгляд, стиль, по-видимому, обязан своей слабости этому факту, поскольку декоративное искусство должно быть полностью идеальным. Изобразительное искусство по необходимости более или менее имитативно.

[20] Не так называемый цветной или "хамелеоновый" топ, продаваемый в магазинах игрушек, а более научную игрушку, которую можно приобрести у оптиков, вместе с перфорированными дисками мистера Джона Грэма, M.R.C.S., из Танбриджа, Кент.

ГЛАВА III.

Мебель.

Рассмотрев те принципы, которые имеют первостепенное значение для художника-орнамента, мы можем начать наше знакомство с различными изделиями и попытаться выяснить, какой конкретный вид искусства следует применять к каждому из них, и каким особым образом декоративные принципы следует рассматривать как применимые к различным материалам и способам обработки.

Сначала мы рассмотрим мебель, или корпусные изделия, потому что предметы мебели занимают в комнате более важное место, чем ковры, обои или, возможно, любые другие декоративные работы; а также потому, что из рассмотрения мебели мы узнаем те структурные принципы, которые будут ценны для нас при рассмотрении способа формирования всех предметов искусства, если они имеют солидные, а не просто поверхностные размеры.

В настоящей главе я постараюсь подчеркнуть тот факт, что дизайн и орнаментация могут быть существенно разными вещами, и что при рассмотрении формирования мебельных изделий их следует рассматривать как отдельные. "Дизайн, - говорит Редгрейв, - относится к созданию любого изделия как для пользы, так и для красоты, и поэтому включает в себя также его орнаментацию. Орнамент - это просто украшение созданной вещи".

Изготовление мебели будет составлять главную тему этой главы, поскольку, если такие изделия не сконструированы должным образом, они не могут быть полезными, а если не будут полезными, то не смогут соответствовать цели, для которой они были созданы.

Но прежде чем приступить к рассмотрению принципов, используемых при создании предметов мебели, позвольте мне кратко изложить, что требуется от таких произведений, если они хотят приобрести характер арт-объектов.

1. Общая форма, или массовая форма, всех выполненных работ должна быть тщательно продумана. Аспект "пятна на небе" архитектурного сооружения очень важен, поскольку с заходом солнца детали тускнеют, а части сливаются, пока элементы не составят одно целое, которое, если смотреть с востока, кажется сплошной массой, нарисованной в темноте на светящемся небе; это и есть пятно на небе. Если здание *в целом* нравится, достигается важный результат. Действительно, первостепенное внимание следует уделять общему контуру. Аналогичным образом, в первую очередь следует позаботиться об общей форме всех предметов мебели и приложить все усилия для придания общей массе красоты формы.

2. После того, как мы позаботились об общей форме, необходимо рассмотреть способ деления произведения на основную и второстепенную части со ссылкой на законы пропорции, как указано в предыдущей главе.

3. Теперь можно рассмотреть детали и обогащение; но, хотя они не могут быть слишком превосходными, они все же должны быть второстепенными по своей навязчивости по отношению к общей массе или аспекту работы в целом.

4. Материал, из которого изготавливается предмет, всегда должен быть обработан наиболее естественным и подходящим образом.

5. Всегда следует выбирать наиболее удобную или приемлемую форму предмета, поскольку, пока это не сделано, нельзя питать разумных надежд на то, что работа будет удовлетворительной; поскольку соображения полезности во всех случаях должны предшествовать соображениям красоты, как мы видели в нашей первой главе.

Сделав эти несколько общих замечаний, мы должны рассмотреть структуру мебельных изделий. Материал, из которого мы изготавливаем нашу мебель, - дерево. Древесина имеет "зернистость", и прочность любого конкретного изделия во многом зависит от направления его зернистости. Он может быть сильным, если его зерна проходят параллельно его длине, или слабым, если зерна пересекаются по диагонали, или очень слабым, если зерна пересекаются поперечно. Какой бы прочной ни была древесина, она становится сравнительно намного слабее, если зерно пересекает заготовку; и какой бы слабой ни была древесина, она становится еще слабее, если зерно поперечное или диагональное. Эти соображения приводят нас к выводу, что *текстура древесины всегда должна быть параллельна ее длине, когда требуется прочность*.

Для нашего руководства по изготовлению мебельных изделий я привожу следующую краткую таблицу древесины, распределенную по ее прочности:—

Железное дерево Ямайки - очень прочное, выдерживающее большое боковое давление.

Шкатулка из Иллаварри, Новый Южный Уэльс — очень прочная, но не настолько, как железное дерево.

Рябина, Новый Южный Уэльс — примерно на две трети прочнее железной древесины.

Бук— почти такой же прочный, как рябина.

Красное дерево, из Нового Южного Уэльса — не такое прочное, как предыдущее.

Ямайская древесина черного пса на три четверти прочнее только что названного красного дерева.

Самшит, Ямайка - и вполтину не такой прочный, как самшит Нового Южного Уэльса.

Кедр с Ямайки — вдвое прочнее красного дерева из Нового Южного Уэльса.^[21]

Древесина может быть получена достаточной длины, чтобы соответствовать всем требованиям мебельного производства, однако мы нередко находим арку, конструктивно используемую в мебели, в то время как абсурдно использовать ее в любых деревянных конструкциях. Арка - самое остроумное изобретение, поскольку она позволяет охватить большое пространство небольшими порциями материала, например, мелкими камнями, и в то же время придает большую прочность. Следовательно, она чрезвычайно полезна при строительстве каменных зданий; но в мебельных изделиях, где у нас нет больших площадей для перекрытия и где требуется древесина предельной длины и прочнее, чем требуют наши требования, использование арки становится структурно глупым и абсурдным. Глупость такого способа строительства становится более очевидной, когда мы замечаем, что деревянная арка всегда формируется из одного или двух кусков, а не из очень маленьких частей, и когда мы далее рассматриваем, что для формирования арки древесина должна быть разрезана поперек волокон на большей части ее длины, в результате чего ее прочность

существенно снижается; в то время как если бы арка была сформирована из небольших кусков камня, была бы обеспечена большая прочность. Ничто не может быть более абсурдным, чем практика имитации в одном материале способа конструирования, который является законным только в случае другого, и неспособность воспользоваться особым способом использования материала, который обеспечивает максимум желаемых результатов.

Хотя я протестую против использования арки в конструкции мебели, я не вижу возражений против того, чтобы она использовалась только как источник красоты и располагалась таким образом, чтобы не подвергаться напряжению или давлению.

Один из предметов, который нам часто приходится изготавливать, - это стул. Стул по всей Европе и Америке считается необходимым в каждом доме. Стулья используются так широко, что одна фирма в Хай-Уиком нанимает 5000 рабочих только для изготовления обычных стульев с тростниковым дном; и все же на рынке мы видим лишь несколько стульев хорошей конструкции. Все стулья с изогнутыми рамами — будь то деревянная спинка, боковины сиденья или ножки — сконструированы по ложным принципам. Они по необходимости слабые, а быть слабыми бесполезно. Поскольку они изготовлены из дерева таким образом, что не используются его прочностные качества, эти стулья оскорбительны и абсурдны. Это правда, что из-за того, что мы с самого раннего детства окружены такими объектами неправильной формы, глаз часто не обижается на такие работы, которые оскорбили бы его, будь они новыми для него; но это не показывает, что они менее оскорбительны или что они не являются конструктивно неправильными. Кроме того, всякий раз, когда древесину режут поперек волокон, чтобы мы получили что-то, приближающееся к требуемой прочности, оно должно быть намного толще и громоздче, чем требовалось бы, если бы древесина резалась с учетом волокон; следовательно, такая мебель излишне тяжелая и неуклюжая.

На рис. 26 изображен стул, который я взял на себя смелость позаимствовать из работы мистера Истлейка "Домашнее искусство".^[22] Этот стул мистер Истлейк приводит как иллюстрацию хорошего вкуса в изготовлении мебели; но я привожу его как иллюстрацию того, что по сути плохо и неправильное. Ножки слабые, на всем протяжении имеют поперечную зернистость, а способ соединения верхней и нижней частей ножек (двух полукругов) круглым выступом в высшей степени несовершенен. Если бы я сидел в таком кресле, я бы боялся наклоняться вправо или влево, опасаясь, что кресло подломится. Дайте мне йоркширское кресло-качалку, предпочтите одно из этих, в котором я знаю о своей незащищенности, как бы я их ни ненавидел.

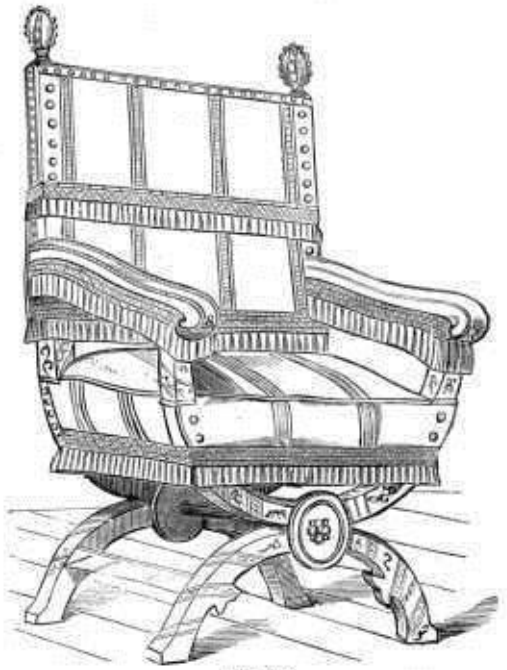


Fig. 26.



Fig. 27.

Стул - это табурет со спинкой, а табурет - это доска, приподнятая над землей или полом с помощью опор, причем степень приподнятости определяется длиной ног человека, для которого изготовлено сиденье, или степенью наклона, который желательно принимать туловищу и ногам при использовании сиденья. Если сиденье предназначено для поддержки тела в вертикальном положении сидя, то для среднего человека удобной высотой будет около семнадцати-восемнадцати дюймов; но если ноги сидящего должны быть наклонены вперед, то сиденье может быть ниже.

Табурет может состоять из толстого куска дерева и трех ножек, вставленных в отверстия, просверленные в этой толстой столешнице. Если эти ножки переходят на верхнюю поверхность сиденья и правильно закреплены, получается полезное, но неуклюжее сиденье. Для того чтобы верх табурета был тонким и легким, необходимо, чтобы ножки были

соединены рамами, и хорошо, чтобы они были соединены дважды: один раз в верхней части каждой ножки, чтобы сиденье могло опираться на эту раму, и один раз на расстоянии не менее двух третей расстояния от верха. Теперь рама будет стоять отдельно, и хотя сиденье сделано из тонкого дерева, оно не треснет, так как опирается по всей окружности на верхнюю раму.

Я уже говорил, что стул - это табурет со спинкой. Мы не находим ни одного стула из пятидесяти, спинка которого была бы прикреплена к сиденью таким образом, чтобы обеспечить максимальную прочность. Обычно заднюю ножку и одну сторону спинки стула делают из одного куска дерева, то есть поднимают задние ножки над сиденьем так, чтобы они стали боковыми сторонами спинки стула. Когда это делается, дерево почти всегда изгибается таким образом, что задние ножки и спинка стула выступают наружу от сиденья. Нет никаких возражений против того, чтобы боковые стороны спинки и ножки были сделаны из цельного куска, но есть большие возражения против того, чтобы опоры спинки или ножки были сделаны из поперечно-зернистого дерева, поскольку при этом теряется большая часть их прочности. Наши иллюстрации (рис. 27-32) приведут несколько способов изготовления стульев, которые я считаю допустимыми; но я попрошу читателя подумать самостоятельно о конструкции стула, и особенно о надлежащих средствах обеспечения надлежащей поддержки спинки.



Fig. 28.

Я изложил в аксиоматической форме те принципы, которыми мы должны руководствоваться при изготовлении мебели, и попытался подчеркнуть необходимость использования дерева наиболее естественным способом, то есть "обработки" его зернистостью (способом, которым мы можем легче всего обработать его), и таким способом, который обеспечит наибольшую прочность при наименьших затратах материала. Я хочу поразить моих читателей важностью этих соображений, поскольку они лежат в основе успешного изготовления мебели. Если ножки стульев, или каркасы их сидений, или концы или спинки кушеток сделаны из дерева, вырезанного поперек волокон, они должны быть либо толстыми и неуклюжими, либо слабыми; но, помимо этого, правильно устроенный ум может получать удовольствие только от созерцания произведений, которые мудро выполнены. Ежедневный контакт, как мы уже говорили, с объектами неправильной формы, возможно, более или менее притупил наши чувства, так что мы не так легко обижаемся на уродство и ошибки, как могли бы быть; и все же, к счастью для нас, мы непосредственно стремимся отделить истину от заблуждения, прекрасное от уродливого, разум помогает

суждению, и мы учимся чувствовать, когда находимся в присутствии прекрасного или в контакте с деградировавшим.

Мои иллюстрации покажут, как, по моему мнению, должны быть сконструированы стулья. Рисунок 26, по сути, плох, хотя и имеет традиционное одобрение, поэтому я оставляю его без дальнейших комментариев. Рис. 27 выполнен в виде египетского стула. Он показывает, с какой тщательностью египтяне создавали свои произведения. Изогнутые направляющие, на которые опиралась бы спинка, являются единственными деталями, которые не являются полностью правильными и удовлетворительными в деревянной конструкции. Если бы изогнутые элементы спинки были металлическими, искривление было бы желательным и законным. Спинка этого кресла, если бы боковины были соединены прямой перекладиной, обладала бы огромной прочностью (спинки некоторых из *наших* стульев самые слабые), а при хорошей изготовлении это сиденье прослужило бы столетия. На рис. 28 изображен стул моей собственной конструкции, в котором я стремился придать прочность спинке, соединив ее верхнюю часть с прочной поперечной рейкой каркаса.

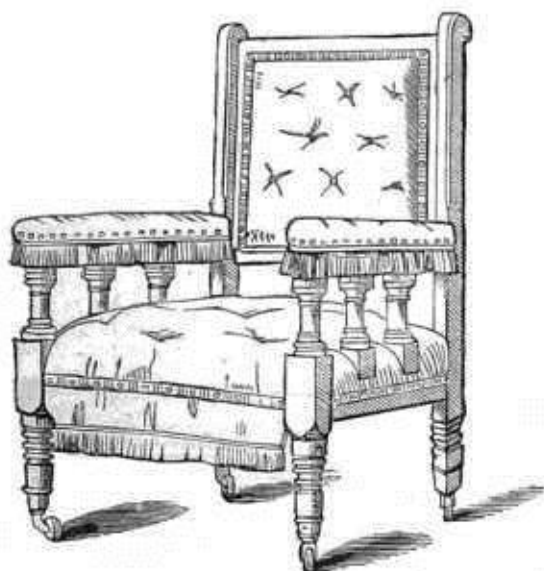


Fig. 29.

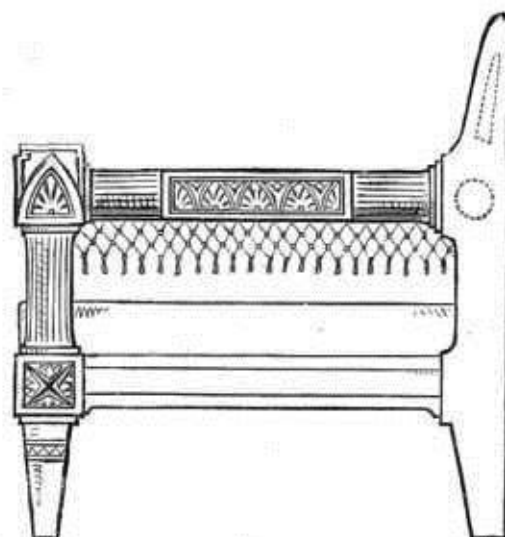


Fig. 30.

На рис. 29 представлен стул, слегка измененный по сравнению со стулом из работы мистера Истлейка "Домашний вкус"; как показано на нашем рисунке, это правильно выполненная работа. Рис. 30 - кресло в греческом стиле, которое я спроектировал. Рис. 31 - женское кресло в готическом стиле; рис. 32 - женское кресло в раннегреческом. Я подготовил их, чтобы показать различные варианты конструкции; если ножки прикреплены к раме (каркасу сиденья), как в только что упомянутом древнегреческом кресле, они должны быть очень короткими, как в этом случае, или они должны быть соединены рамой под сиденьем, как на фиг. 33 и 34. Наилучшей общей конструкцией является такая, при которой передние ножки проходят до уровня верхней поверхности сиденья.

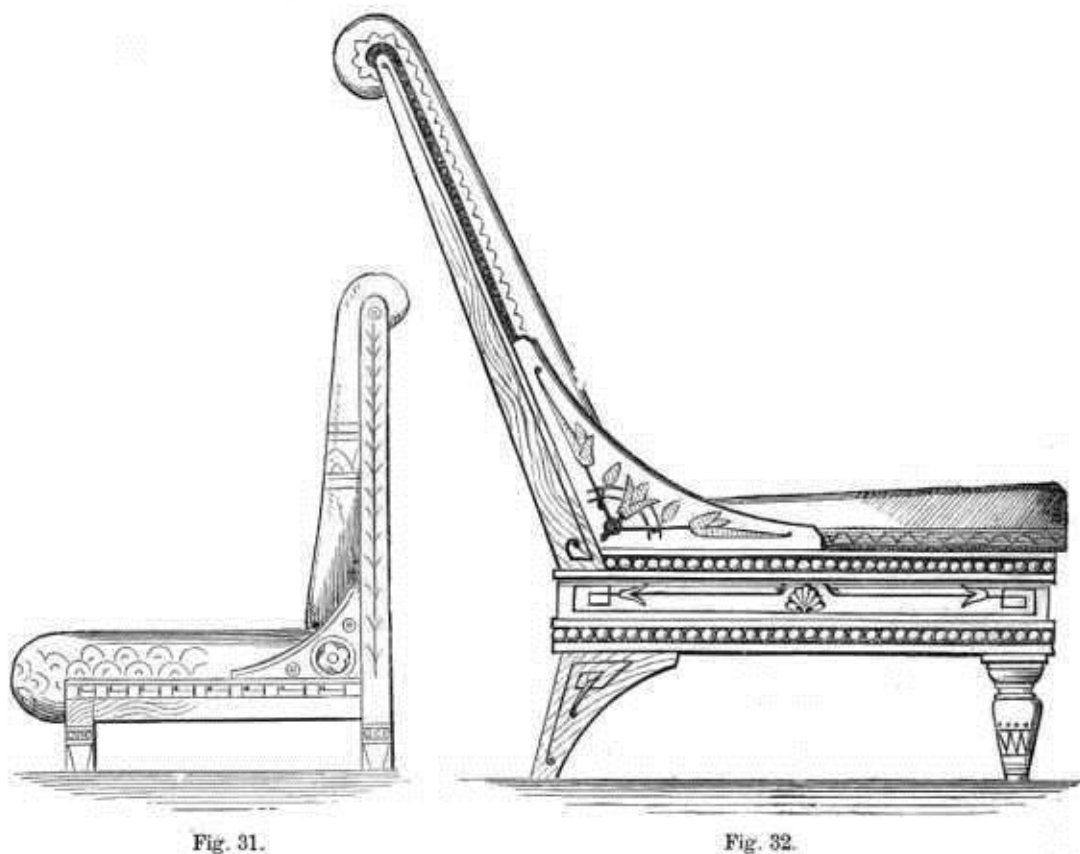


Рис. 33 - копия стула, показанного господами Гиллоу и компанией с Оксфорд-стрит на последней Парижской международной выставке. Джиллоу и Компания с Оксфорд-стрит. Во многих отношениях он превосходно сконструирован. Каркасные кронштейны, крепящие спинку к сиденью, являются очень желательным дополнением к легким стульям; так же как и кронштейны, соединяющие ножки с каркасом сиденья, поскольку они укрепляют весь стул. Способ, которым верхняя планка спинки проходит через боковые стойки и "закрепляется", хорош. Главным и единственно важным недостатком этого кресла является изгиб задних ножек, из-за чего они врезаются в древесину.



Fig. 33.

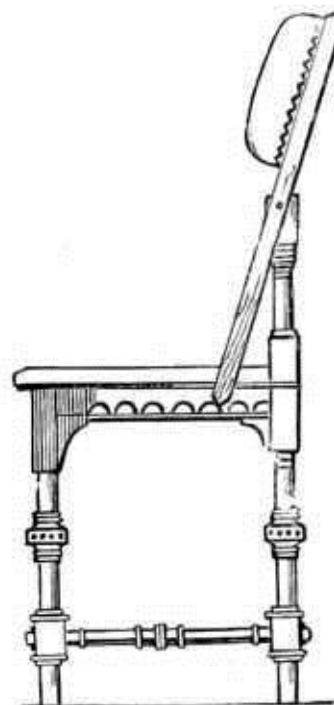


Fig. 34.

На рис. 31 изображен стул из превосходной работы мистера Талберта "Готическая мебель". На нем показан замечательный метод поддержки спинки. Рис. 35 Я спроектировал как шезлонг с высокой спинкой. С целью придания прочности спине я расширил сиденье и установил опору от этого удлинения до верхней перекладины спинки, и это удлинение сиденья я поддержал пятой ножкой. Нет никаких причин, по которым у стула должно быть четыре ножки. Если три будет лучше, или пять, или любое другое число, давайте использовать то, что будет лучше.^[23]

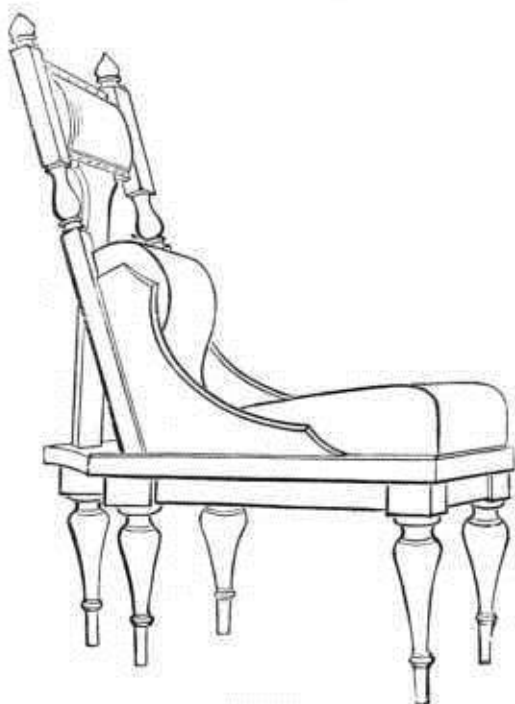


Fig. 35.

Я привел несколько иллюстраций способов формирования стульев. Я мог бы привести гораздо больше, но в мои обязанности не входит пытаться исчерпать тему. Что мне нужно сделать, так это просто указать на принципы и привлечь внимание к фактам. Читатель должен подумать сам — во-первых, о принципах и фактах, которые я привожу; во-вторых, об иллюстрациях, которые я привожу; в-третьих, о других работах, с которыми он может познакомиться; и, в-четвертых, о других способах получения желаемых и удовлетворительных результатов, помимо тех, которые изложены в моих иллюстрациях.

Поскольку не подлежит сомнению, что хорошо выполненная работа, какой бы простой она ни была, приносит удовлетворение тем, кто ее видит, - в то время как работа самого сложного характера не приносит удовлетворения, если выполнена плохо, — мы приведем еще несколько иллюстраций конструкции других предметов мебели, помимо стульев, которые стали необходимыми в нашем образе жизни.

На рис. 36 представлен один из моих эскизов греческой мебели, предназначенный для состоятельного клиента. Он был изготовлен из черного дерева. Здесь сначала формируется каркас сиденья, и ножки вставляются под него и впускаются в него, в то время как деревянная отделка торца дивана опирается на него и вставляется в него. По-видимому, это был общий метод изготовления мебели греками, но с точки зрения конструкции он не так корректен, как на рис. 37, еще одном моем эскизе, где торцевая часть и ножка выполнены из одного куска дерева. Первый пласт (пласт на рис. 36) выдержал бы любое давление сверху, но он недостаточно хорошо рассчитан на сопротивление боковому давлению; в то время как последний выдержал бы это боковое давление, но не выдержал бы такого же давления сверху. Последний, однако, мог выдерживать больший вес, чем от него когда-либо требовалось, и был бы более прочным предметом мебели.

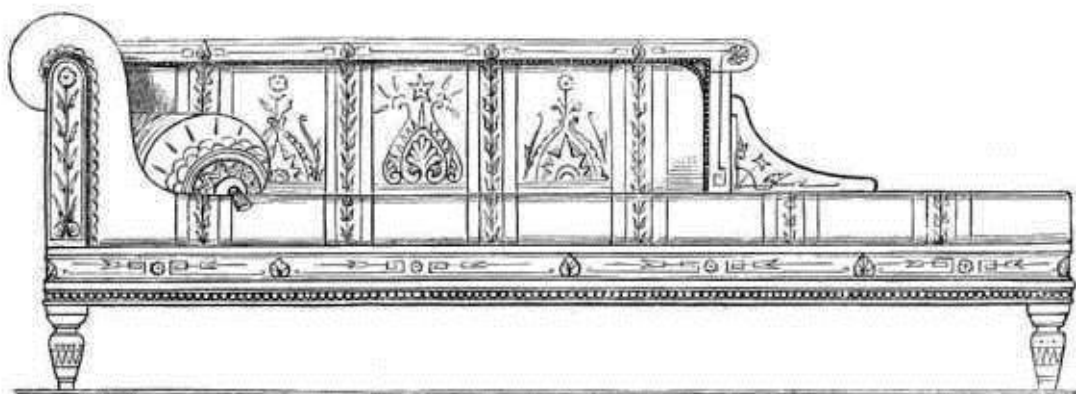


Fig. 36.

На рис. 38 показана правильная форма дивана; вырезание или углубление боковых сторон ножек не доводится до крайности, но остается достаточное количество прочной древесины с вертикальным строением, чтобы противостоять любому давлению, которое могло бы быть оказано на сиденье, а нижняя и верхняя утолщенные части ножек действуют как кронштейны под сиденьем на рис. 33. Представленная здесь арка используется не конструктивно, а как изогнутая линия и действует просто как пара кронштейнов. Эта иллюстрация также взята из работы мистера Талберта. На рис. 39 показан стол, с которым мы иногда встречаемся. Я не вижу возражений против того, чтобы ножки наверху были наклонены внутрь; действительно, перед нами живописный и полезный стол правильной формы. На рис. 40 показано торцевое возвышение буфета из работы мистера Талберта. Обратите внимание на простоту конструкции. Ведущие или структурные линии прямые и очевидные. Хотя мистер Талберт не всегда прав, все же его книга достойна самого тщательного рассмотрения и изучения; и я действительно могу сказать, что она выгодно отличается от всех других работ по мебели, с которыми я знаком.

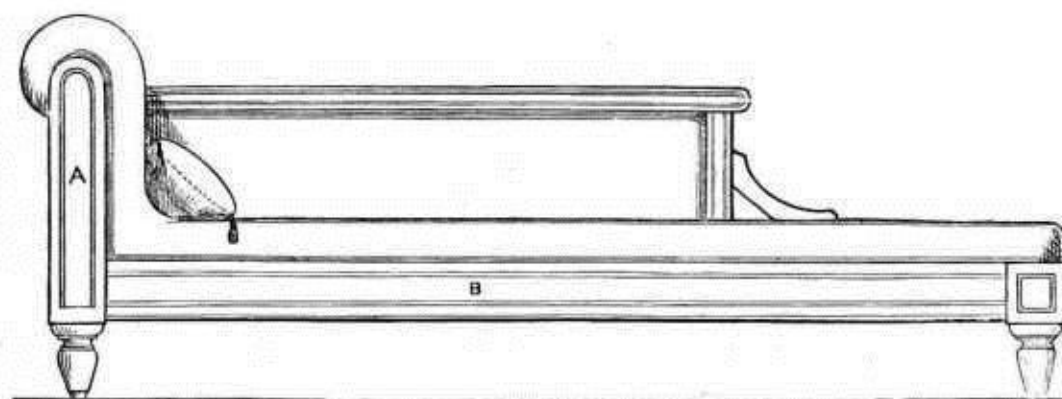


Fig. 37.

Общее требование, которое мы ощущаем в современной мебели, - это простота конструкции. Если бы люди только продумали самый простой способ создания произведения до того, как они начнут его проектировать, и удовлетворились бы этой простотой структуры, у нас была бы мебель, сильно отличающаяся от той, что у нас есть. Сначала подумайте о том, что требуется, а затем о материалах, которыми вы располагаете.

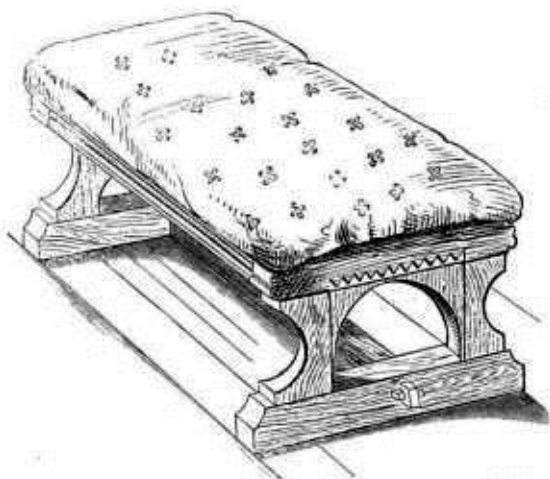


Fig. 38.

Боюсь, что я очень слабо применил и очень неэффективно проиллюстрировал истинные принципы, на которых должны строиться предметы мебели; и все же я чувствую, что структура таких предметов важна превыше всех других соображений. Однако место ограничено, и я должен продолжить; поэтому я только надеюсь, что побудил читателя подумать самостоятельно, и если я сделал это, то исполнил свое желание, ибо тогда его прогресс будет обеспечен.

Что касается структуры, то мне остается сделать еще несколько общих замечаний, и все они справедливо объединяются одним выражением: "Будьте правдивы". Очевидная и правдивая структура всегда приятна. Затем пусть "шип" и "паз" пройдут через различные элементы, и пусть детали будут "приколоты" друг к другу обычными деревянными штифтами. Таким образом, если каркас сиденья стула заострен на ножках, пусть шип проходит через ножку и будет виден с внешней стороны, и пусть он удерживается на своем месте с помощью клея и деревянных булавок — так, чтобы булавки были видны. И все же им не обязательно выступать за пределы поверхности; но зачем их прятать? Таким образом, была изготовлена та старая мебель, которая сохранилась, в то время как часть за частью современной мебели, изготовленной с невидимыми соединениями и скрытыми гвоздями и шурупами, погибла. Это настоящая структурная обработка, а также честная в выражении.



Fig. 39.

Я привожу это как принцип, применимый не только к одному классу мебели, но и ко всем. Когда мы "приколачиваем" мебель с открытой конструкцией ([см. Спинку стула, рис. 33](#)), способ сборки обязательно должен быть очевиден; но во всех других случаях шипы также

должны проходить насквозь, а штифты, с помощью которых они удерживаются на своем месте, должны проходить с одной поверхности на другую сторону прямо через элемент.

В начале этой главы, посвященной мебели, я сказал, что после того, как выбрана наиболее удобная форма предмета и установлено, что материал, из которого он будет изготовлен, должен быть обработан наиболее естественным или подходящим способом, следует обратить внимание на форму блока, после чего следует разделение массы на основные части и, наконец, рассмотрение деталей.

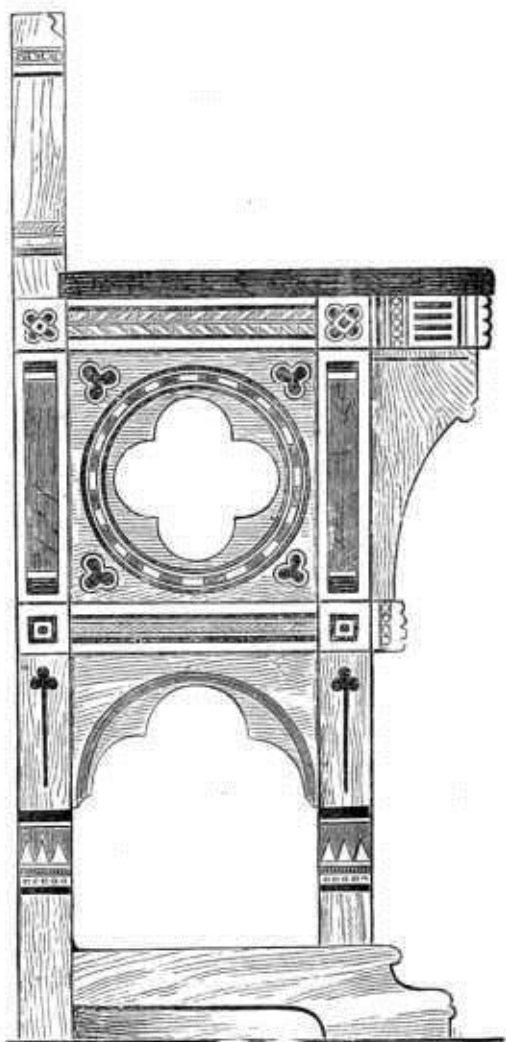


Fig. 40.

Что касается формы блока, пусть она будет простой и будет выглядеть уместной и последовательной. Его характер должен в определенной степени определяться характером дома, для которого предназначена мебель, и характером комнаты, в которой она должна быть размещена. Все, что я могу сказать студенту по этой части предмета, так это следующее: при любой возможности внимательно рассматривайте хорошие предметы мебели и отмечайте их общую форму. Тонкая работа никогда не будет обладать сильными архитектурными качествами — то есть она не будет выглядеть как часть здания, построенного из дерева, а не из камня. Существует лишь небольшая опасность совершения какой-либо серьезной ошибки в форме блока, если она будет простой и выглядеть как

произведение искусства из дерева, при условии надлежащего соблюдения пропорций высоты к ширине и ширины и высоты к толщине [\(см. стр. 23\)](#).

После рассмотрения общей формы массу можно разделить на первичную и вторичную части. Таким образом, если нам нужно сконструировать шкаф, верхняя часть которого состоит из буфета, а нижняя - из выдвижных ящиков, мы должны были бы определить пропорцию, которую одна часть должна иметь по отношению к другой. Это неизменное правило — работа не должна состоять из равных частей; таким образом, если весь шкаф был шести футов в высоту, то шкафы не могли быть трех футов, в то время как выдвижные ящики также занимали три фута. Разделение должно было иметь тонкий характер — характер, который не мог быть легко обнаружен. Таким образом, шкаф может иметь длину три фута пять дюймов, а выдвижные ящики в совокупности - два фута семь дюймов. Если не все ящики должны быть одинаковой глубины, то необходимо учитывать соотношение одного ящика с точки зрения его размера к размеру другого и каждого из них к шкафу выше. Аналогичным образом должно быть продумано соотношение панелей дверей к стилю; и пока все это не будет сделано, никакие работы никогда не должны строиться.

Далее следует обработка деталей. Резьбу следует использовать экономно, и лучше всего ограничиваться молдингами, выступающими или концевыми элементами. При использовании в формовочных изделиях следует обогатить те элементы, которые более или менее полностью защищены от пыли и травм каким-либо выступающим элементом. Если используется больше резьбы, это, безусловно, должно быть простым дополнением необходимой структуры — как мы видим на ножках и других стойках серванта мистера Крейса, работы Пугина (рис. 41). Я не люблю резные панели, но если они используются, резьба никогда не должна выходить за рамки окружающих их стилей, и во всех случаях резьбы никакие заостренные элементы не должны выступать так, чтобы поранить человека или испортить одежду тех, кто пользуется предметом мебели. Если резьба используется экономно, это создает у нас впечатление, что она ценная; если ею щедро пользоваться, она кажется сравнительно бесполезной. Цель искусства - создание покоя. Большая мебель, покрытая повсюду резьбой, не может создать необходимого ощущения покоя и поэтому вызывает возражения.

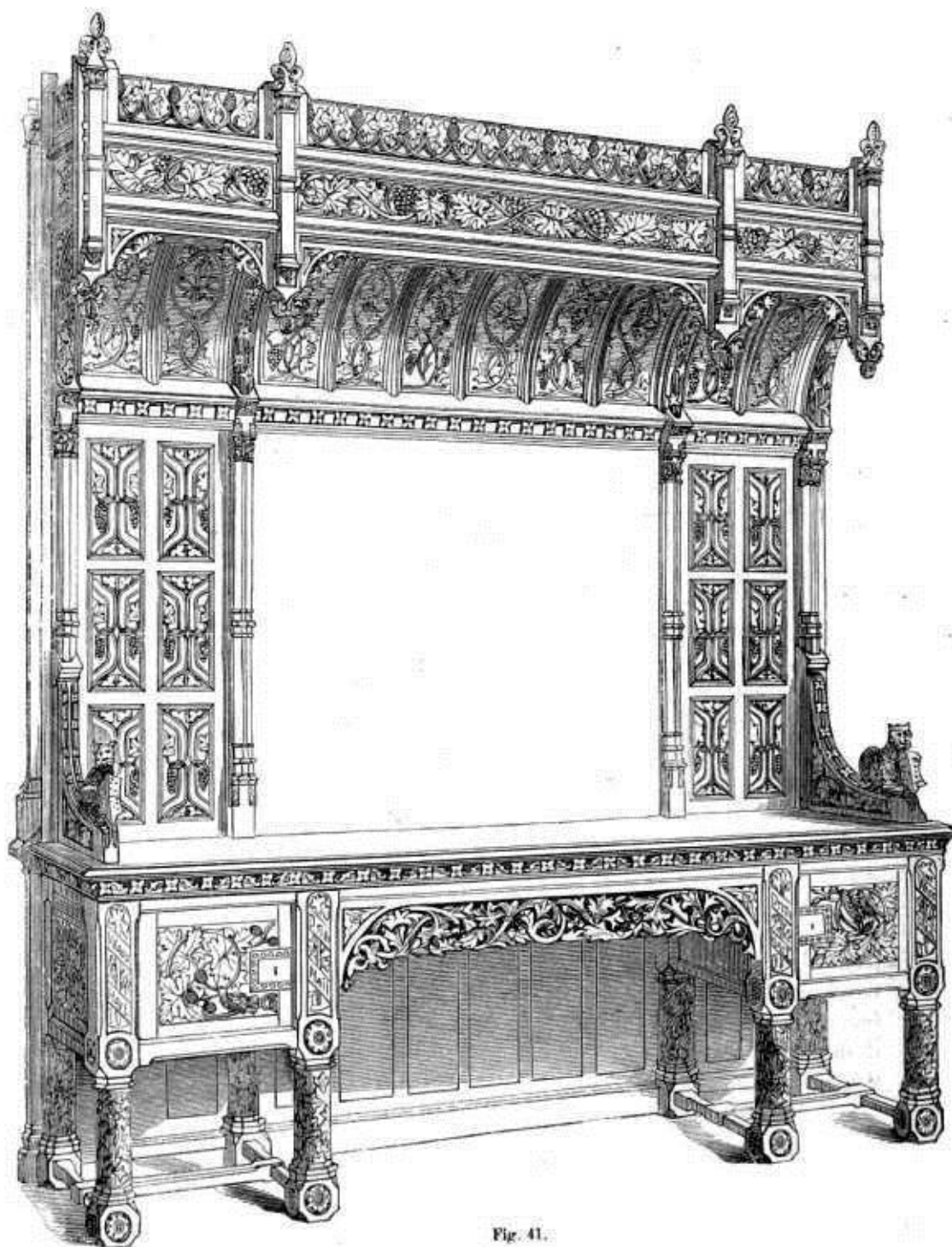


Fig. 41.

В работах по резьбе, связанных со столярными работами, может быть избыток отделки, поскольку, если отделка слишком деликатная, результат будет недостаточным. Предмет мебели - это не миниатюрное произведение искусства, которое необходимо исследовать во всех деталях. Это полезный предмет, который должен выглядеть красиво в комнате, а не привлекать к себе безраздельное внимание; это работа, которая должна сочетаться с другими работами для придания квартире красоты. Музей Южного Кенсингтона приобрел на последней Парижской международной выставке за большие деньги шкаф от Фурдонуа; но это очень неудовлетворительный образец, поскольку он слишком хрупкий и изящный

для полезного произведения — это пример того, чего следует избегать, а не тому, чему следует следовать. Изящно вырезанные и красивые панели дверей, если бы их вырезали из мрамора и использовали просто как части скульптуры, были бы достойны высочайшей похвалы; но произведения такого рода, выполненные из материала, в котором есть "зерно", каким бы незначительным оно ни было, абсурдны. Кроме того, сюжеты носят слишком живописный характер для "прикладной работы", то есть они обработаны в слишком живописной или натуралистической манере. Широкое, простое, идеализированное отношение к фигуре - это то, что единственно допустимо в работе кабинета министров.

Опоры или колонны, вырезанные в форме человеческих фигур, всегда вызывают возражения.

Помимо резьбы по дереву, как средства обогащения, у нас есть инкрустация, роспись и нанесение пластин из камня или фаянса, а также изделий из латуни или ормолу, и у нас есть вставка латуни в материал при формировании буля.

Инкрустация - очень естественное и красивое средство обогащения предметов мебели, поскольку она не нарушает ровность поверхности. Таким образом, с помощью простых средств можно добиться многого. Простой ряд круглых точек из черного дерева, инкрустированных дубом, часто дает удивительно хороший эффект; и с точками можно "работать" с предельной легкостью. Три точки образуют трилистник, четыре точки - четырехлистник, шесть точек - шестилистник и так далее, и с помощью таких простых вставок часто можно добиться желаемого эффекта.

Панели шкафов могут быть окрашены и украшены орнаментом или плоско обработанными фигурными предметами. Этим прекрасным способом украшения часто пренебрегают. Кушетка (рис. 37) предназначалась для обогащения такого рода. Если используется эта форма, следует позаботиться о том, чтобы окрашенная деталь во всех случаях располагалась так, чтобы ее нельзя было потереть. Он должен заполнять утопленные панели и впадины и никогда не появляться на выдвигающихся элементах.

Мне не нравится наносить таблички из камня или фаянса на изделия из мебели. Все хрупкое не подходит для украшения изделий из дерева, если только оно не может быть размещено таким образом, чтобы быть вне опасности.

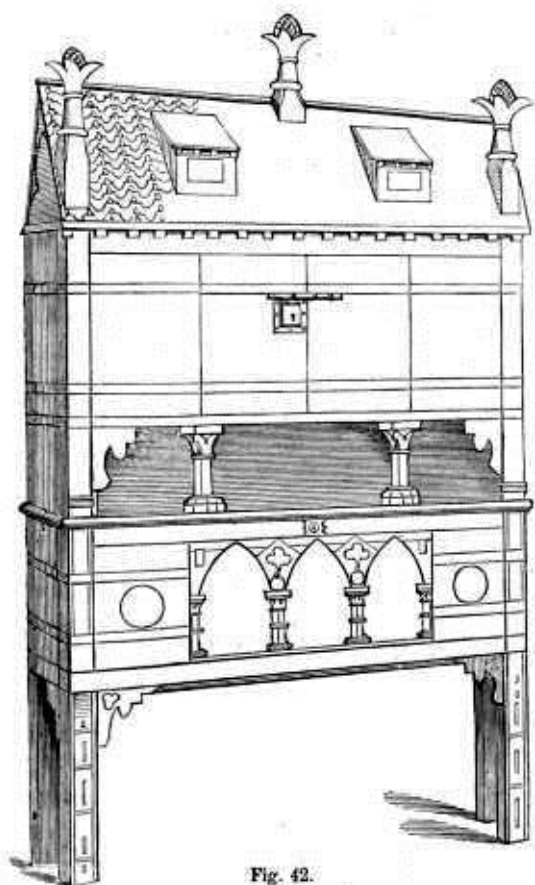


Fig. 42.

Орнаменты из ормолу, нанесенные на шкафы и другие изделия из дерева, также никогда не бывают удовлетворительными. Они выглядят слишком отделенными от дерева, из которого изготовлена работа, — слишком явно нанесенными; и все, что явно *нанесено* на работу и не является частью ее общей ткани, будь то масса цветов, даже вырезанных из дерева, или орнамент ормолу, неприятно.

Буль-ворк часто бывает очень умным по характеру и искусно выполненным, но мне это не нравится. Это слишком трудоемкий процесс, и, таким образом, вторгается в наше сознание как труда, так и мастерства. В качестве средства обогащения я одобряю экономно используемую резьбу, инкрустации и в некоторых случаях расписной орнамент; и при правильном использовании этих средств можно добиться предельной красоты в отделке шкафов. Черное дерево, инкрустированное слоновой костью, очень красиво.

Чтобы проиллюстрировать мои замечания относительно шкафов, сервантов и подобных предметов мебели, я привожу гравюру серванта, выполненную мистером Крейсом по проекту мистера А. Уэлби Пугина (отца), на которую я уже ссылался ранее (рис. 41), и расписного шкафчика работы мистера Берджесса (рис. 42), известного готического архитектора, архитектурой которого нельзя не восхищаться. Обе эти работы заслуживают очень тщательного изучения.

В серванте обратите внимание сначала на общую структуру изделия, затем на то, как оно разбито на части, и, наконец, на то, что вырезаны именно элементы конструкции. Если у этой работы и есть недостатки, то они таковы: во—первых, резьбы в избытке - таким образом, панели были бы лучше однотонными; и, во-вторых, в некоторых частях есть небольшие признаки каменной конструкции, как в характере выступов торцов буфета.

Кабинету министров могут быть выдвинуты гораздо более серьезные возражения.

первое. Крыша - это средство, с помощью которого в жилище не проникает непогода, а черепица - это средство, с помощью которого небольшие кусочки материала позволяют нам создать идеальное покрытие для наших домов, защищенное от непогоды. Таким образом, совершенно абсурдно относиться к крыше шкафа, который должен стоять в комнате, как если бы это был целый дом или предмет, который должен стоять в саду.

2-й. Окна в крыше, которые в случае дома пропускают свет в те комнаты, которые расположены в этой части здания, и сформированы особым образом, чтобы более точно исключать попадание дождя, становятся просто глупыми при размещении в крыше шкафа. Они, вместе с имитацией черепичной крыши, превращают сооружение по внешнему виду в простой кукольный домик.

3. Панельная конструкция, которая является самой прочной и оптимальной конструкцией, игнорируется; следовательно, необходимы прочные металлические крепления.

Картина, изображающая эту работу, в высшей степени интересна, и если бы к ней относились более категорично, она была бы правдивой и в то же время вызвала бы тот же интерес к кабинету, что и сейчас, даже если мы рассмотрим этот вопрос с чисто живописной точки зрения.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению мебели и корпусного производства в целом, мы должны обратить внимание на несколько моментов, на которые мы пока просто ссылались или которые мы вообще оставили без внимания. Таким образом, мы должны рассматривать обивку применительно к произведениям мебели, материалы, используемые в качестве покрытий для сидений, и природу рам для картин и карнизов; мы также должны отметить общие ошибки в мебели, строго так называемые.

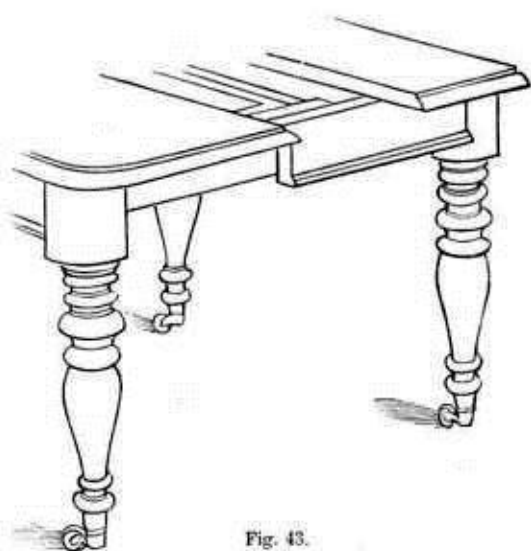
Осматривая некоторые шкафы на Международной выставке 1862 года, я был поражен структурной правдивостью одной или двух из этих работ. Одна из них особенно понравилась мне как прекрасное структурное произведение классического характера. Как раз в тот момент, когда я выражал свое восхищение, экспонент распахнул дверцы этого хорошо сложенного гардероба, чтобы показать мне его внутреннее убранство, когда, представьте себе мои чувства при виде того, как первая дверца приоткрылась, унося с собой две пилястры, которые, по моему мнению, были опорами несколько тяжелого карниза наверху, а другая дверца унесла третью опору, и, таким образом, сверхпрочная масса осталась лежать только на тонких сторонах конструкции, в то время как они, казалось, были совершенно неспособны выполнить возложенную на них обязанность. "Ужасно! ужасно!" - это было все, что я мог воскликнуть.

Некоторые из самых дорогих произведений мебели, показанных французами на последней Парижской международной выставке, не были свободны от этого недостатка; и это странно, поскольку для здравомыслящего человека этот единственный недостаток носит настолько серьезный характер, что сводит на нет все удовольствие, которое в противном случае можно было бы получить от созерцания работы. Мы видим человека, возможно, гения - человека, обладающего качествами, которыми все должны восхищаться; но у него есть один большой порок — один грех, который легко овладевает им. Хотя мужчина обладает превосходными и достойными уважения качествами, мы все же избегаем его, ибо видим не достоинства, а

пороки. Так обстоит дело с такими предметами мебели, о которых мы говорили, поскольку их недостатки впечатляют нас сильнее, чем их совершенства.

Что касается этих предметов мебели, то следует сказать следующее: они более или менее имитируют произведения упадочного периода искусства - периода, в котором структурная истина полностью игнорировалась, — но это не причина, по которой мы должны копировать дефекты наших предков.

Бесконечно хуже, чем работы, о которых только что говорилось, является фальшиво сконструированная готическая мебель, где перед нами открыто предстает сама правдивость структуры. Не так давно я останавливался у клиента, чей дом построен в готическом стиле. Собираясь предоставить чертежи для декораций этого особняка, я тщательно отметил характер архитектуры и мебели, которая была спроектирована и изготовлена специально для этого дома крупной йоркширской фирмой столяров-краснодеревщиков. Структура мебели казалась правильной, пропорции сносно хорошими, дерево честным, а инкрустации продуманными; но, можно ли себе представить, все это было просто серией обманов — поперечные концы того, что должно было быть опорами, были прикреплены к передним стенкам ящиков, стойки отошли, и стала очевидна такая фальшь, какой я никогда прежде не видел. Я не могу себе представить, как какой-либо человек мог производить такую мебель, будь он даже настолько деградировавшим. Я видел плохие работы, я видел фальшь в искусстве, но я никогда раньше не видел такой фальшивой структуры и такого неуместного обмана, который представляли эти работы. Неправда всегда оскорбительна; но когда прилагаются особые усилия к тому, чтобы выдать ложь за правду, человек испытывает двойное чувство разочарования, когда обнаруживается неправда.



В своей работе "Вкус в домашнем хозяйстве", на которую я уже ссылался ранее, мистер Истлейк возражает, и, я думаю, совершенно справедливо, против характера обычного обеденного стола с телескопической конструкцией. Он говорит: "Среди предметов интерьера столовой стол - это предмет мебели, который сильно нуждается в обновлении. Обычно он сделан из досок полированного дуба или красного дерева, уложенных на ненадежный каркас из того же материала и поддерживаемых четырьмя подагрическими ножками, украшенными токарем лепниной в виде перевернутых чашек и блюдец, сложенных на балясине чердака. Я называю каркас небезопасным, потому что я описываю

то, что обычно называют столом-телескопом, или таким, который можно выдвинуть вдвое больше его обычной длины и, за счет добавления дополнительных листьев посередине, вместить вдвое большее количество обедающих. Такой стол не может быть сделан добротно в том же смысле, в каком добротно обычная мебель; его опора должна зависеть от какого-либо приспособления, которое не соответствует материалу, из которого он изготовлен. Мало кому понравилось бы сидеть на стуле, ножки которого скользят внутрь и наружу и закреплены на требуемой высоте булавкой; эта мысль вызывала бы чувство незащищенности, в высшей степени неприятное. Вы могли бы смириться с таким изобретением в лагере или в зарисовочной экспедиции, но иметь его и использовать под собственной крышей вместо прочного и удобного стула было бы абсурдом. Тем не менее, это во многом то, что мы делаем в случае с современным обеденным столом. Когда она вытянута, она выглядит слабой и неопрятной по бокам; когда она сокращается до самой короткой длины, ноги кажутся тяжелыми и непропорциональными. Он всегда может выйти из строя и по самой природе своей конструкции должен быть нехудожественным объектом. Зачем вообще нужно делать такой стол? Столовая - это комната, в которой можно пообедать. Независимо от того, мало или много людей сидит для этой цели, стол вполне может быть одинаковой длины, и если пространство - это объект, то всегда можно использовать вместо него два небольших столика, каждый на четырех ножках. Их можно было бы расставлять впритык, когда устраиваются званые обеды, и одного из них было бы достаточно для семейного использования. Стол такого типа мог бы иметь прочную раму, которая прослужила бы целую вечность и стала бы, как и вся мебель, семейной реликвией. Когда человек строит себе дом на земле, находящейся в свободном владении, он не предполагает, что он прослужит только его жизни; он завещает его в исправном состоянии потомкам. Нам должно быть стыдно за мебель, которая постоянно заменяется; во всяком случае, мы не можем проявлять к такой мебели никакого интереса. В прежние времена, когда по-настоящему понимались принципы хорошего столярного дела, ножки такого большого стола, как в столовой, были бы сделаны совсем иной формы, чем у современных неуклюжих грушевидных изделий".

Почти во всех этих замечаниях я согласен с мистером Истлейком, и особенно в его замечании о том, что в силу самой природы своей конструкции современный обеденный стол должен быть нехудожественным объектом. Никакая работа не может быть удовлетворительной, если какие-либо части настоящей несущей конструкции или каркаса отделены друг от друга; и это происходит в заметной степени в этой таблице, как показано на иллюстрации мистера Истлейка, которую мы здесь копируем (рис. 43).

Фальшивость конструкции, хотя и не такая вопиющая, как у телескопического обеденного стола, встречается в наших магазинах повсюду, и, как это ни странно, подавляющее большинство произведений, предлагаемых публике, не только фальшивы по конструкции, но и совершенно оскорбительны для хорошего вкуса во всех отношениях и сделаны почти исключительно из дерева, распиленного поперек волокон, что придает изделию максимальную прочность. Рис. 44, 45, 46 и 47 - примеры совершенно некачественной мебели.



Fig. 44.

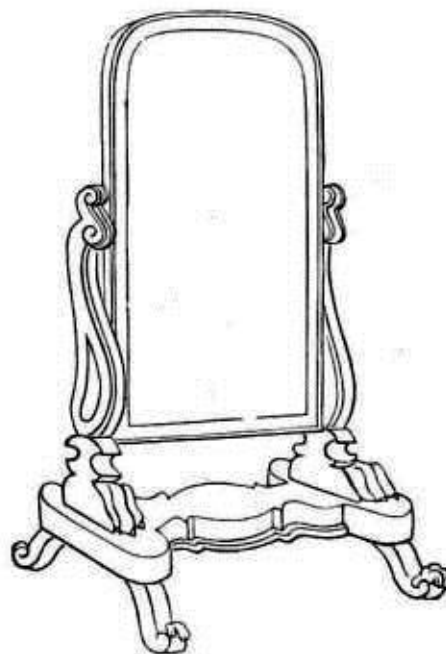


Fig. 45.

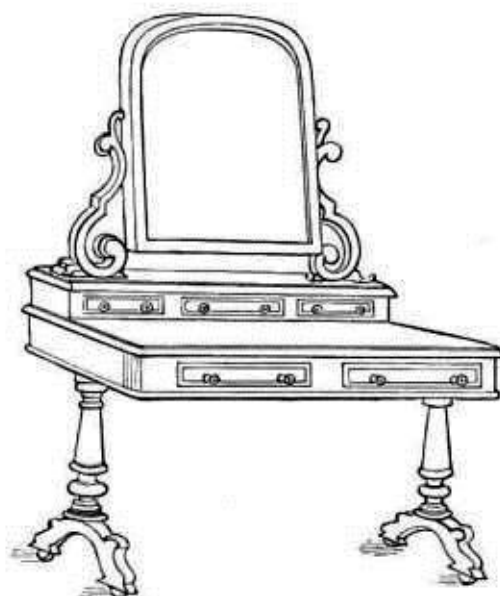


Fig. 46.

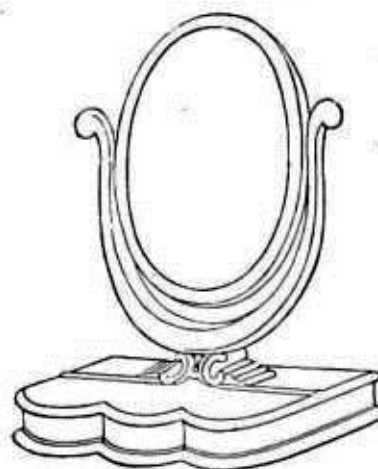


Fig. 47.

Еще одним недостатком мебели является облицовка шпоном — практика, от которой следует полностью отказаться. Простая честность предпочтительнее лжи во всех случаях; правдивость высказываний всегда желательна. Одно время было принято облицовывать шпоном почти все предметы мебели и даже размещать зерна шпона таким образом, чтобы это полностью противоречило истинной структуре каркаса, который он покрывал. Это был метод создания произведений, которые в своем незавершенном состоянии могли бы быть удовлетворительными, но после завершения выглядели как самые неудовлетворительные объекты. С тех пор был достигнут значительный прогресс в знании правдивой структуры и правдивого выражения, однако этот метод придания ложной поверхности с помощью лоска не был полностью отброшен как презренный и фальшивый.

Несколько месяцев назад мне довелось посетить мебельный склад в Ланкашире, и владелец обратил мое внимание на тонкую текстуру старого английского дуба и заметил, что некоторые предметы мебели сделаны из цельного дерева. Однако, проведя расследование, я обнаружил, что, хотя мебель, о которой идет речь, была полностью изготовлена из дуба, основная часть конструкции была обшита обычными деревянными панелями, а поверхность облицована английским дубом. Признаюсь, я бы предпочел иметь мебель без ее фальшивого внешнего вида, и с каждым днем моя любовь к мелкозернистому дереву становится все меньше. Я думаю, что это связано с тем фактом, что сильная зернистость дерева нарушает "единство" изделия, из которого оно состоит, и имеет тенденцию разбивать его на части, делая каждый элемент заметным. В мебельном изделии, прежде всего, требуется прекрасная общая форма — гармония всех частей, чтобы ни один элемент не занимал первостепенное место, — а этого почти невозможно достичь, если используется древесина с ярко выраженной зернистостью.

У нас комната считается почти без мебели, если окна не завешены какой-либо драпировкой. Первоначальной целью этой драпировки было защита от сквозняка, который проникал через плохо пригнанные окна; а прототипом наших оконных драпировок была простая занавеска, изготовленная из материала, подходящего для достижения поставленной цели. Такая занавеска была законной и желанной и странно контрастировала бы с искусно украшенными гирляндами и увеличенными вчетверо занавесками на наших нынешних окнах. Мы ежедневно видим ярды ценного материала, уложенного массивными и нелепыми складками, закрывающими тот свет, который необходим для нашего здоровья и благополучия; на каждом окне висят пара тяжелых матерчатых штор и пара кружевных занавесок, причем каждая штора состоит из достаточного количества материала, чтобы с лихвой закрыть само окно. Избыток драпировки всегда вульгарен, в то время как немного драпировки, использованной с пользой и разумно, приятно.

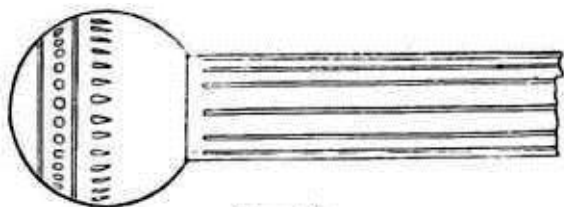


Fig. 48.

Многие окна, которые хорошо сделаны и, таким образом, защищают от любых потоков воздуха, не нуждаются в занавесках. Если оконная лепнина имеет архитектурный характер и окрашена намного темнее стены, так что становится очевидной рамой для окна и, таким образом, выполняет для окна то же, что картинная рама для картины, шторы не потребуются. Недавно я получил удивительно яркую иллюстрацию этого. Две смежные комнаты похожи по своей архитектуре; одна из них декорирована и имеет оконные переплеты таких цветов, которые сильно контрастируют, но в то же время гармоничны со стенами. До того, как комната была отделана и окна обработаны таким образом, преобладал общий светлый цвет, как на деревянных изделиях, так и на стенах комнаты, а занавески на окнах были повешены обычным способом. С изменившимся декором окна стали настолько эффектными, что я сразу поняла нежелательность повторного развешивания штор, и все же ни один из всех моих друзей не заметил, что на окнах нет штор; в то время как если снять шторы в соседней комнате, где оконные рамы такие же легкие, как и стены, первый заданный вопрос: "Где ваши шторы?"

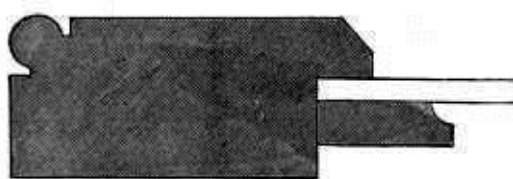
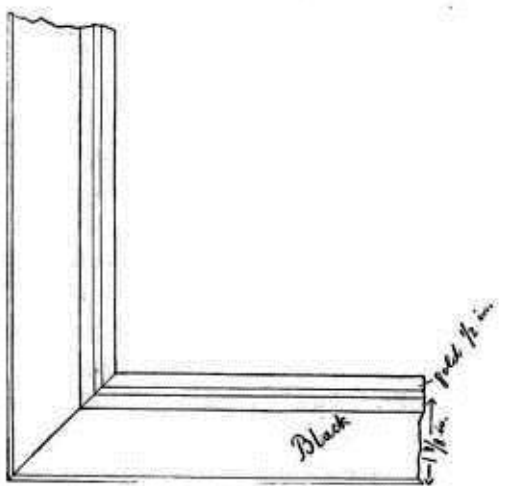


Fig. 48

Шторы следует вешать на простой и заметный шест (рис. 48). Все способы спрятать этот шест глупы и бесполезны. Этот шест не обязательно должен быть очень толстым, и его лучше делать из дерева, чем из металла, так как тогда кольца, к которым крепятся занавески, проходят почти бесшумно. Концы шеста могут быть металлическими, но я предпочитаю простые шарики из дерева. Шест может быть рифленным, и в эти канавки могут быть введены любые небольшие добавки при условии, что резьба не выйдет на поверхность и, таким образом, не коснется колец, которые своим движением повредили бы ее. Все, что используется для обогащения, должно быть простым по характеру, поскольку высота, на которой устанавливается карниз, делает тонкую работу совершенно неэффективной.

Что касается обивки, я бы сказал, никогда не позволяйте себе излишеств. Деревянная рама должна присутствовать в каждом изделии мебели, как в приведенных нами примерах. Диваны теперь делаются так, как если бы это были пуховые перины; они такие мягкие, что вы погружаетесь в них и становитесь неприятно теплыми, просто отдыхая на них, а их подагрические формы смягчаются всего несколькими дюймами дерева, которые выглядят как ножки. Набивку следует использовать только для придания сиденью правильной конструкции удобной мягкости. Если это выходит за рамки этого, то это вульгарно и вызывает возражения. Пружинная набивка не заслуживает всяческих похвал; более желательно хорошее старомодное сиденье, набитое волосами, так как оно выдержит, когда пружины придут в негодность. Что касается материалов, которыми могут быть покрыты сиденья, я мало что могу сказать, поскольку их много. Шерстяная ткань, хотя и очень прочная, совершенно нехудожественна по своему эффекту. Нет ничего лучше кожи для стульев в столовой; утрехтский бархат, однотонный или с тиснением, хорошо смотрится на библиотечных стульях; шелковый и атласный дамаск, репсовая, однотонная ткань и многие другие ткани подходят для мебели в гостиной. Ситец мне не нравится в качестве обивки стульев, и в спальне я бы предпочел стулья с простыми деревянными сиденьями, чем с подушками, покрытыми этим глазурованным материалом.

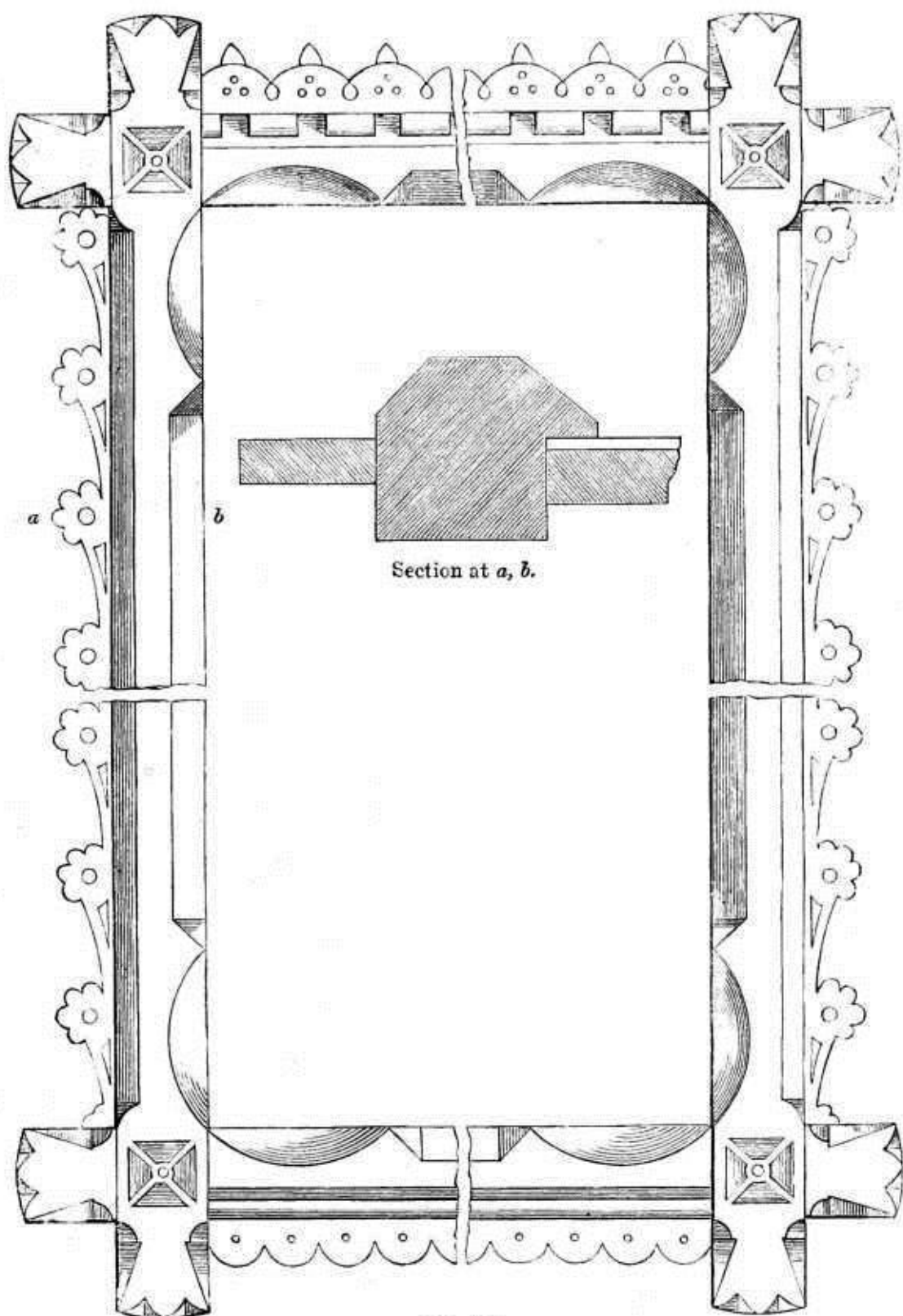


Fig. 50

Простым замечанием о рамах для картин я закончу эту главу. Рамы для картин обычно представляют собой искусно вырезанную лепнину или простые лепнины, покрытые

орнаментами, которые, будь то вырезанные или сделанные из замазки, покрыты сусальным золотом; это, действительно, сильно орнаментированная позолоченная лепнина. Мне больше нравится хорошо сформованная, но несколько простая, черная полированная лепнина, по внутренней стороне которой проходит золотой шарик (рис. 49). Причудливая, но хорошая рамка для фотографии была изображена в *"Строительных новостях"* от 7 сентября 1866 г., которую мы сейчас повторим (рис. 50).

СНОСКИ:

[21] Для получения полной информации по этому вопросу см. "Каталог коллекции, иллюстрирующей конструкцию и строительные материалы" в музее Южного Кенсингтона и руководство "Технический чертеж для краснодеревщиков" Э. А. Дэвидсона.

[22] Название работы - "Намеки на бытовой вкус". Ее стоит прочесть, так как из нее можно многому научиться. Я думаю, что мистер Истлейк прав во многих взглядах, но ошибается в других, но я не могу не считать его в некоторой степени апостолом уродства, поскольку мне кажется, что он презирает законченность и утонченность.

[23] На моем рисунке начинка с обратной стороны случайно получилась слишком округлой.

ГЛАВА IV.

ОТДЕЛКА ЗДАНИЙ.

РАЗДЕЛ I.—ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ—ПРЕДЕЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ.

Рассмотрев мебель, изготовление которой требует знаний конструкции или того, что мы можем назвать структурным искусством, мы переходим к рассмотрению принципов, связанных с отделкой поверхностей, или "поверхностного декора", как это обычно называют. Мы начнем с рассмотрения того, как должны быть оформлены комнаты; однако при этом мы с самого начала сталкиваемся с большой трудностью, поскольку характер оформления комнаты должен определяться характером ее архитектуры. Моя трудность заключается вот в чем. Как я могу сказать вам, что является правильным украшением комнаты, когда пригодность отделки часто зависит даже от структурных и декоративных деталей; и когда во всех случаях характер отделки должен гармонировать с характером архитектуры? В целом, если здание выполнено в готическом стиле, все, что в нем есть в плане декора, а также мебель, должны быть готическими. Если здание греческое, украшения и мебель должны быть греческими. Если здание итальянское, то все его убранство и мебель должны быть итальянскими и так далее.

Но есть и другие требования. Каждый термин, который я сейчас использовал для обозначения стиля архитектуры, носит более или менее общий характер и, следовательно, слишком широк для общего использования. То, что обычно называют готической архитектурой, представляет собой группу стилей, имеющих общее происхождение и сходство, известных архитектору как полунорманнский или переходный стиль, возникший в двенадцатом веке при Генрихе II. (именно в это время впервые была применена стрельчатая арка). Раннеанглийский, который был развит в конце двенадцатого и начале тринадцатого века при Ричарде I, Джоне и Генрихе III.; украшенный, который произошел в конце тринадцатого и начале четырнадцатого века при Эдуарде I, Эдуарде II. и Эдуарде III.; перпендикулярный, который произошел во второй половине четырнадцатого и на протяжении большей части пятнадцатого века при Ричарде II., Генрихе IV., V. и VI., Эдуарде IV. и V, и Ричард III.; и, наконец, Тюдоры, которые произошли в конце пятнадцатого и начале шестнадцатого века при Генрихе VII. и Генрих VIII. Обо всех этих стилях в народе говорят как об одном и выражаются одним термином — готика. То же самое, в некоторой степени, происходит с греческим, римским и итальянским стилями, поскольку каждый из них проявляется в различных модификациях характера, но в такие детали мы вдаваться не будем: достаточно заметить, что характер декора должен не только в общих чертах соответствовать стилю архитектуры здания, которое он призван украшать, но и быть похожим по своей природе на орнамент, созданный точно в то же время, что и архитектура, использованная для постройки здания.

Не следует предполагать, что я сторонник воспроизведения произведений искусства или даже архитектурных стилей, созданных в былые времена, поскольку я таковым не являюсь. Народы прошлых эпох тщательно стремились выяснить свои потребности — потребности, обусловленные климатом, потребности, обусловленные природой их религии, потребности, обусловленные социальным устройством, потребности, навязанные находящимся в их распоряжении строительным материалом. Мы, напротив, смотрим на сотни старых зданий и, не принимая во внимание наши потребности, поскольку они отличаются от потребностей

наших предков, берем понемногу от одного и понемногу от другого, или воспроизводим одно почти в том виде, в каком оно есть, и таким образом продолжаем халтурить, вместо того чтобы стремиться возводить такие здания, которые во всех отношениях соответствуют нашим современным требованиям.

Однако в этом отношении дела обстоят намного лучше, чем раньше. Смелые люди имеют дело с готическим стилем в его различных формах. Скотт, Берджесс, Стрит и многие другие отваживаются изменить его; и таким образом, хотя он теряет старые характеристики и приобретает новые элементы, он уже приобретает характер, который отличается благородством выражения, правдивостью структуры и соответствием нашим особым требованиям. В грядущее время, несомненно, будут внесены дальнейшие изменения; и, таким образом, стиль, возникший как имитация прошлого, станет новым благодаря постоянному отходу от первоначального типа и постоянному принятию новых элементов.

Я уже говорил, что украшение здания должно быть вызвано использованием такого орнамента, который в прошлом ассоциировался с конкретной формой архитектуры, используемой в украшаемом здании, если ранее существовала точно такая же форма архитектуры. Однако пусть орнамент не будет простой рабской имитацией того, что было раньше, но пусть дизайнер изучает орнамент ушедших эпох до тех пор, пока он не поймет и *почувствует* его дух, а затем пусть он стремится создавать новые формы и новые комбинации в духе орнамента прошлого.

Следует также тщательно отметить, что орнамент определенного периода состоит не просто из форм, используемых в архитектуре, нарисованных цветом на стене или потолке, в зависимости от обстоятельств. Особая форма орнамента, используемая в связи с некоторыми формами готической архитектуры, сильно отличалась по характеру от того, что мы могли бы ожидать от природы самой архитектуры, и ни в коей мере не состояла из плоско обработанных черепков, фронтонов, трилистников, киноплёнки и т.д. Орнамент прошлого следует изучать в его чистоте, а не с точки зрения тех жалких попыток создания готического декора, которые мы часто видим.

В том, что мы можем назвать типичным английским домом наших дней, на самом деле нет архитектуры, и если такое здание нужно украсить, то почти законно использовать любой стиль орнамента. В таком случае я должен выбрать стиль, который не имеет ярко выраженных черт — который не является сильно греческим, или сильно готическим, или сильно итальянским; и если есть необходимые способности, я бы посоветовал попробовать создать украшения, обладающие новизной характера, и в то же время демонстрирующие ваше знание хороших качеств всех стилей прошлого. При попытке сделать это необходимо соблюдать осторожность, чтобы не получить простую комбинацию элементов из разных стилей в качестве одного украшения. Нет ничего хуже, чем видеть кусочек греческого, фрагмент египетского, аламбрейский свиток, готический цветок и итальянскую шелуху, соединенные вместе в одно украшение; если это не было сделано намеренно и для удовлетворения совершенно особых потребностей, такая декоративная композиция была бы отвратительной. Что я рекомендую, так это создание новых форм; но новая композиция может обладать энергией лучшего готического орнамента, строгостью египетского, замысловатостью персидского, великолепием Альгамбры и так далее, только она не должна имитировать в деталях различные стили прошлого.

Теперь что касается оформления комнаты. Если можно украсить только одну часть, пусть этой частью будет потолок. Ничто не кажется мне более странным, чем то, что наши

потолки, которые можно хорошо разглядеть, обычно белые в домах среднего класса, в то время как стены, которые всегда частично скрыты, и даже пол, по которому мы ступаем, должны быть окрашены и украшены рисунком; и я уверен, что с декоративной точки зрения наша обычная обработка неправильна.

Мы восхищаемся чистым голубым небом над головой и говорим о том, что оно становится все красивее по мере того, как его оттенки становятся все глубже и глубже. Таким образом, глубина оттенка итальянского неба знакома всем нам. Зачем тогда делать наши потолки белыми? Я часто задаю этот вопрос, и мне говорят, что белизна делает потолок почти невидимым; поэтому она предпочтительнее. Эта идея очень абсурдна; во-первых, потому, что синий - самый неземной и самый далекий из всех цветов [\(см. II, стр. 33\)](#); и, во-вторых, разве мы не строим дом с целью обеспечения себя кровом? следовательно, почему мы стремимся осознать чувство, что у нас нет покрова на голове? Нам нравится белый потолок только потому, что мы привыкли к нему с младенчества, и потому, что нас научили считать чистый белый потолок всем, чего можно желать. Я знал одну йоркширскую леди, которая, когда ее муж спросил, хотела бы она, чтобы потолок в гостиной был украшен, ответила, что, по ее мнению, нет, поскольку тогда она не могла бы каждый год заново белить его. Идея, конечно, была чистой. Синий, я уже говорил, эфирен по своему характеру; это так, и он может стать чрезвычайно воздушным, если иметь среднюю глубину и серый оттенок; следовательно, если стремились к простому атмосферному эффекту, было бы желательно, чтобы на потолке использовался этот цвет, а не белый. Но, как мы только что сказали, невидимость потолка абсурдна, поскольку это наша защита от непогоды. Кроме того, потолок может стать объектом необычайной красоты, и его можно увидеть как единое целое. Зачем же тогда пренебрегать возможностью расположить красивый предмет, когда нет причин для обратного? Нам нравится красивая цветная ваза, а если нет, то мы можем побелить ее или даже вообще обойтись без нее. Нам нравятся красивые стены, иначе мы бы их тоже побелили; действительно, нам нравится, чтобы наше окружение в целом было красивым. Почему бы тогда не иметь красивых потолков, тем более что их можно увидеть целиком, в то время как стена частично скрыта мебелью и картинами?

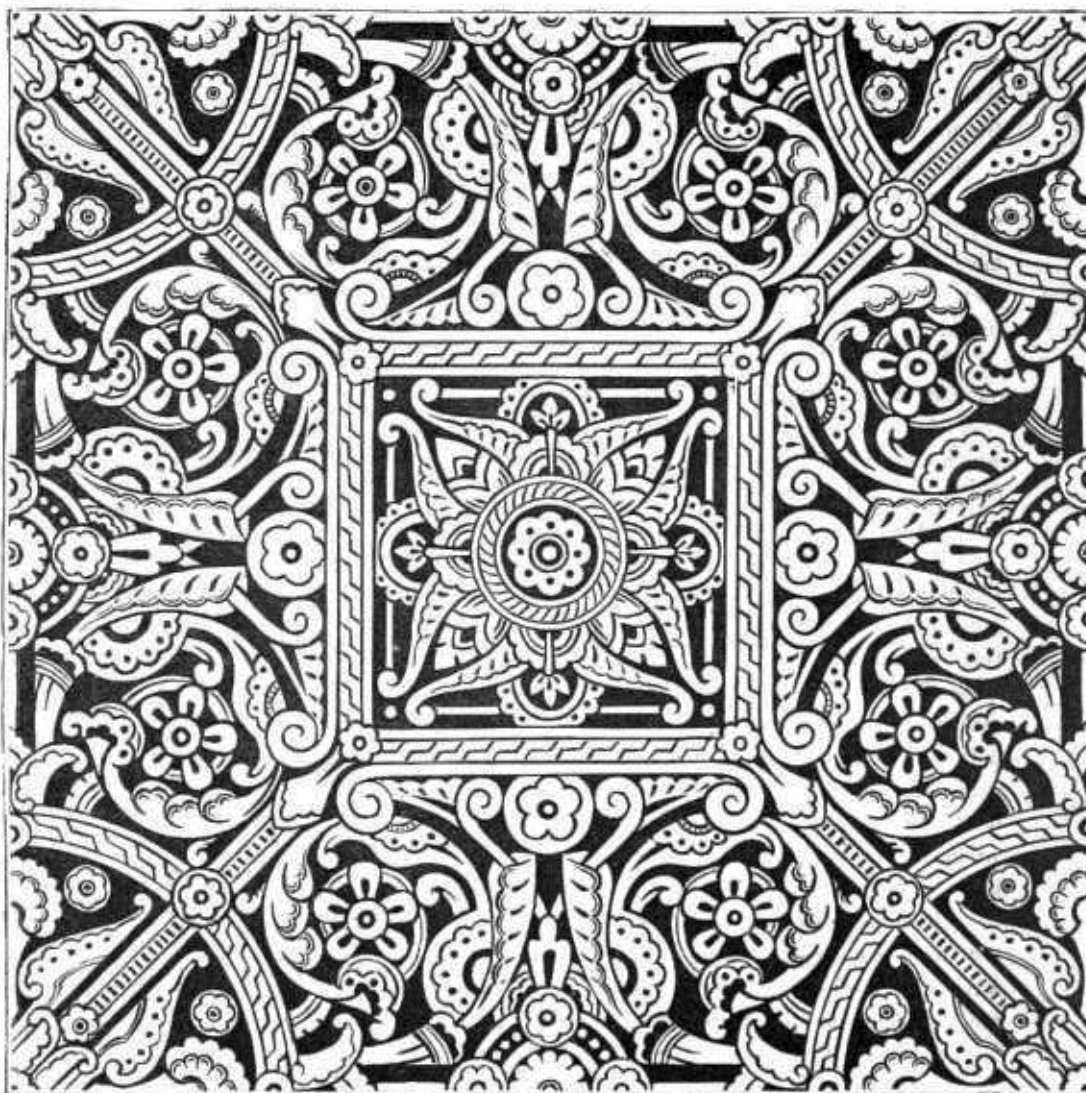


Fig. 51.

Я предположу, что нам предстоит иметь дело с обычной комнатой. Во-первых, уберите этот жалкий гипсовый орнамент в центре потолка, потому что он наверняка будет плохим. Нет ни одного такого украшения из тысячи, с которым можно было бы так обойтись, чтобы потолок выглядел так же хорошо, как если бы он обходился без него. Теперь нанесите по всему потолку ровный рисунок краской или трафаретом, рисунок, который одинаково повторяется во всех направлениях (как на рис. 51), и пусть этот рисунок будет синего (любой глубины) и белого цветов, или синего (любой глубины) и кремового цвета, и он обязательно будет хорошо смотреться (синий - основа, а кремовый или белый - орнамент).

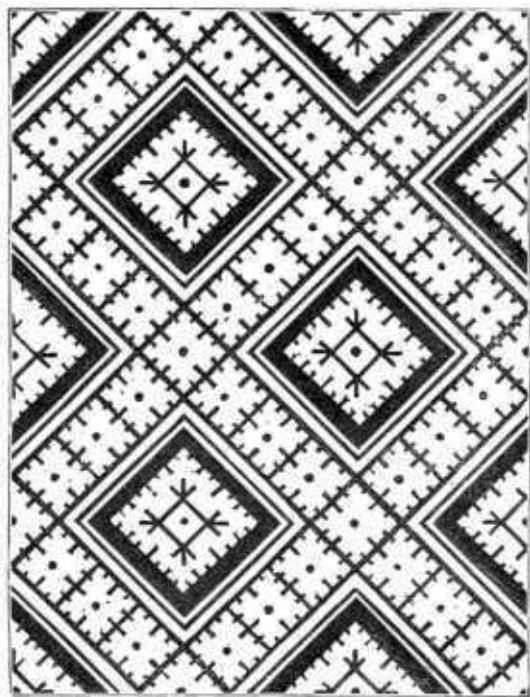


Fig. 52.

Также хорошо смотрятся простые узоры кремового цвета на синем фоне, но с черным контуром (рис. 52); их можно оформить на бумаге и повесить на потолок как обычные бумажные гобелены, если важна дешевизна. Золотые украшения на темно-синем фоне с черным контуром также смотрятся богато и эффектно. Однако все это простые способы обработки, поскольку на потолке можно использовать любое количество красок, при условии, что цвета наносятся очень небольшими массами и идеально смешиваются, так что получается эффект насыщенного цветового налета [\(см. II, стр. 46\)](#). Потолок должен быть красивым, а также бросаться в глаза; но если он должен быть несколько расплывчатым, то, чтобы удовлетворить капризы невежд, пусть рисунок будет только среднего оттенка или бледно-голубого и белого.

Мне нравится видеть потолок комнаты, покрытый по всему периметру подходящим рисунком, но я вовсе не возражаю против большого центрального орнамента или только центрального орнамента и углов, особенно если карниз тяжелый, чтобы компенсировать вес края. Недавно я спроектировал и видел, как выполнялись одно или два центральных украшения для гостиных, которые имели двадцать один фут в диаметре. Центральный орнамент, при правильной обработке, может быть очень большим, но при этом не выглядеть тяжелым; он действительно может простираться по крайней мере на две трети расстояния от центра до края потолка. Я говорю не о гипсовых украшениях, а о плоских украшениях.

Если потолок плоский, то весь орнамент, размещенный на нем, должен быть не только плоским, но и не должен представлять собой фиктивный рельеф, поскольку ни один заштрихованный орнамент не может быть приятным, если он размещен в качестве украшения плоской архитектурной поверхности.

Я уже заметил, что убранство комнаты должно соответствовать ее архитектуре, но, хотя это и должно быть так, орнамент, применяемый в качестве обогащения, не должен быть

рабской копией декоративных форм, использовавшихся в минувшие века, но должен быть таким, который является новым по своему характеру, сохраняя при этом дух прошлого.

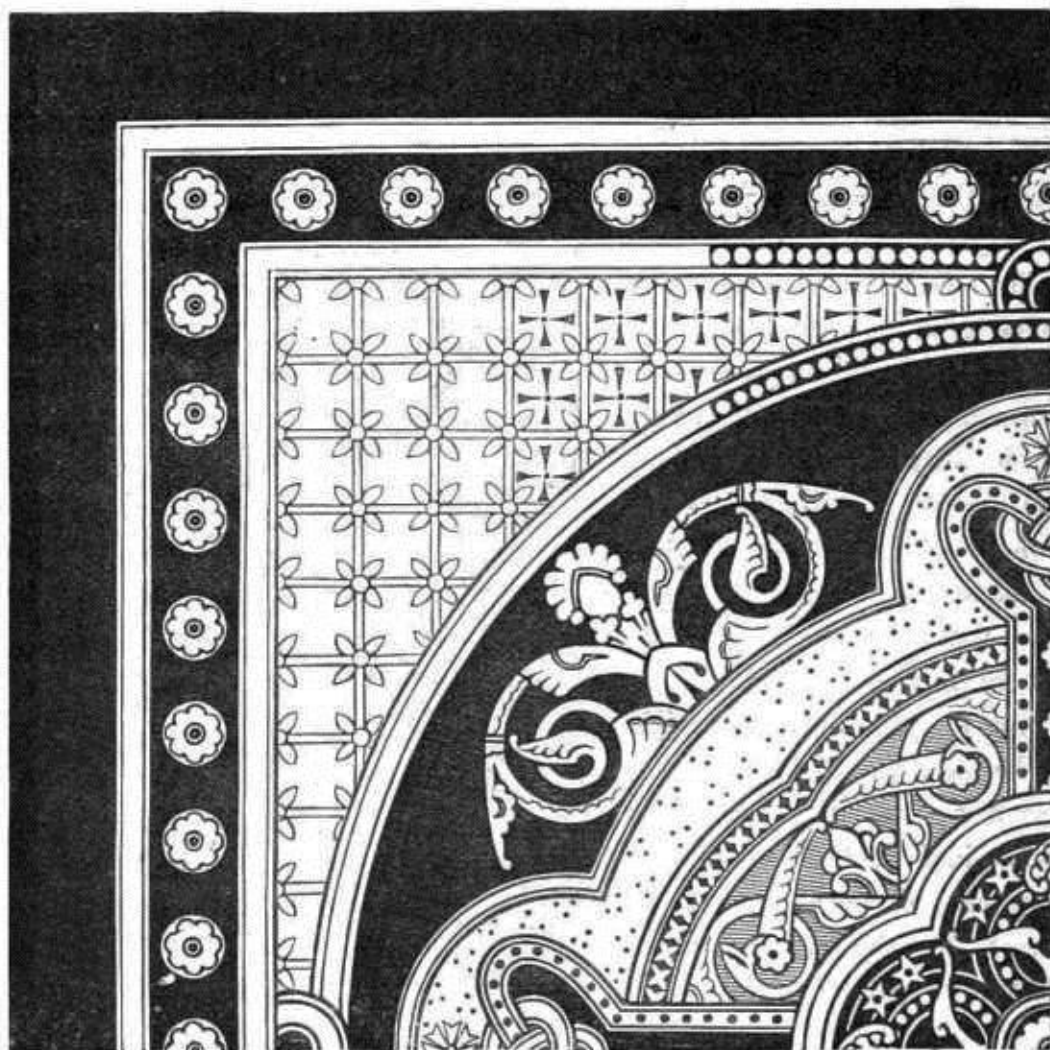


Fig 53.

Многие обстоятельства, как правило, определяют характер декора, который следует наносить на потолок: так, если потолок конструктивно разделен на квадратные панели, характер орнамента, таким образом, ограничен, и если эти панели большие, вероятно, будет желательно, чтобы на каждой был один и тот же орнамент; в то время как если они маленькие, можно использовать три или четыре разных рисунка, если они расположены определенным упорядоченным или методичным образом.



Fig. 54.

На потолке также могут быть видны балки: в этом случае отделка должна носить совершенно особый характер. На нижних балках может быть узор в виде ниток (бегущий узор), такой как "греческий ключ" или гильошированный; в то время как по бокам может быть либо бегущий узор, либо узор с тенденцией кверху, такой как "греческая жимолость"; а потолок, проходящий между балками, может иметь бегущий узор, или, что еще лучше, звездочку или узор из подгузников, или на нем могут быть полосы, идущие в направлении, противоположном направлению к балкам, так что они образуют квадраты, которые можно заполнить орнаментом.

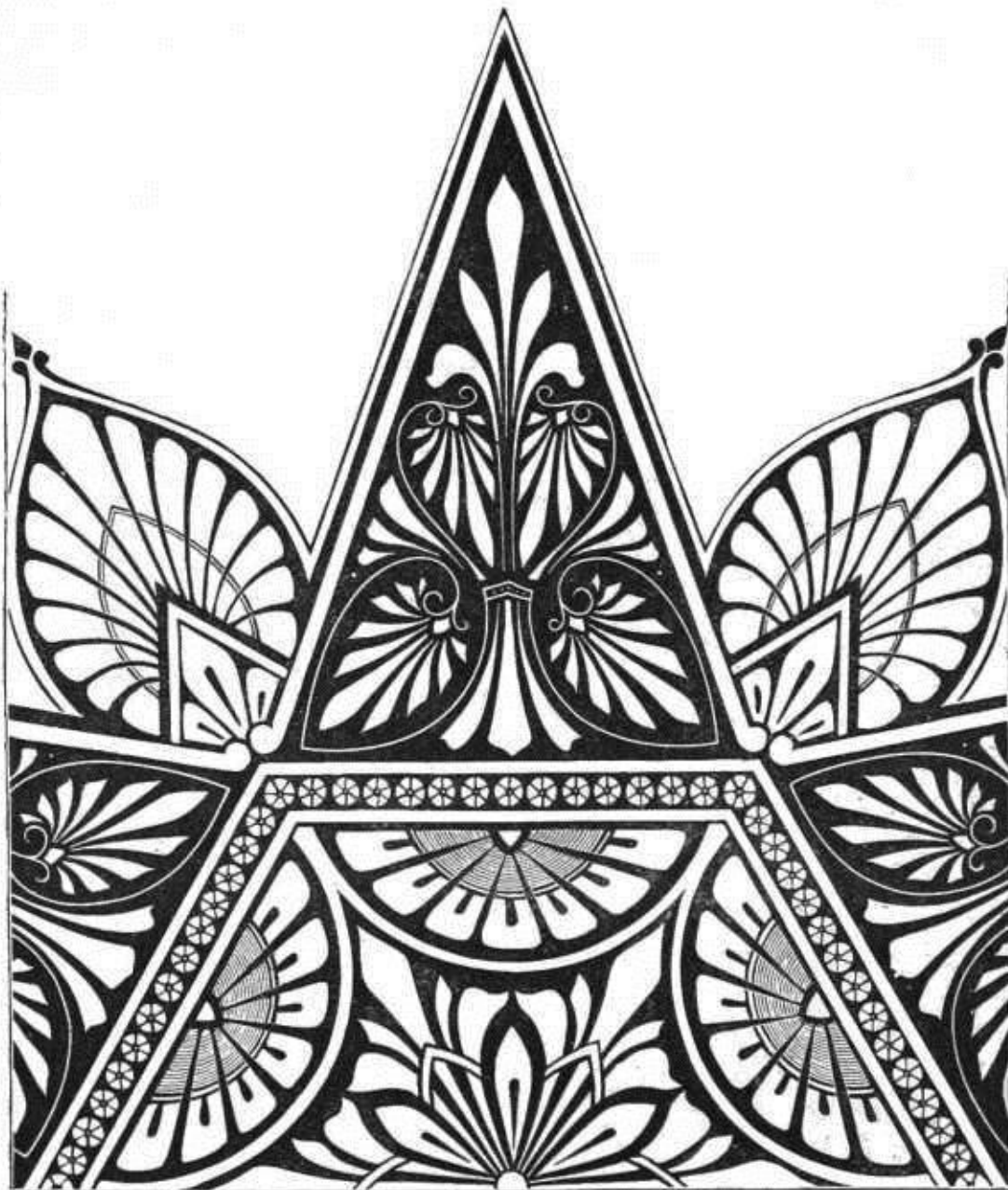


Fig. 55.

Однако, если потолок плоский и конструктивно не разделен на секции, можно использовать практически любое "обрамление" поверхности, как на рис. 53; или крупный центральный орнамент, как на рис. 54 и 55; или розетку, распределенную по всей поверхности, как на рис. 56. В любом случае нет необходимости или даже желательно, чтобы орнамент был рельефным на потолке. Гладко обработанные орнаменты могут использоваться с пользой, и, как мы уже говорили, следует избегать любого фиктивного появления рельефа.

Существует так много различных способов установки потолков, что я не могу даже пытаться вносить какие-либо предложения. Однако я бы просто посоветовал избегать архитектурного оформления, если в нем нет конструктивных элементов; поскольку плоский

орнамент может любым образом распространяться по поверхности, даже не нуждаясь в конструктивных опорах. Что касается цвета потолка, то если на нем не должно быть орнамента, пусть он будет кремового цвета (белого с небольшим количеством хрома посередине), а не белого. Кремовый цвет всегда хорошо смотрится на потолке и создает впечатление чистоты. Серо-голубой также является очень желательным цветом для потолка, например, из бледно-ультрамаринового, белого и небольшого количества необработанной умбры, ровно столько, чтобы сделать синий цвет слегка серым (или атмосферным). По глубине этот синий должен быть примерно на полпути между ультрамарином и белым. Другой эффект, который мне нравится, создается насыщенным цветом чистого (или почти чистого) ультрамарина. В этом случае карниз должен быть тщательно окрашен, в нем должны преобладать бледно-голубой и белый цвета, но должно присутствовать немного чистого красного.

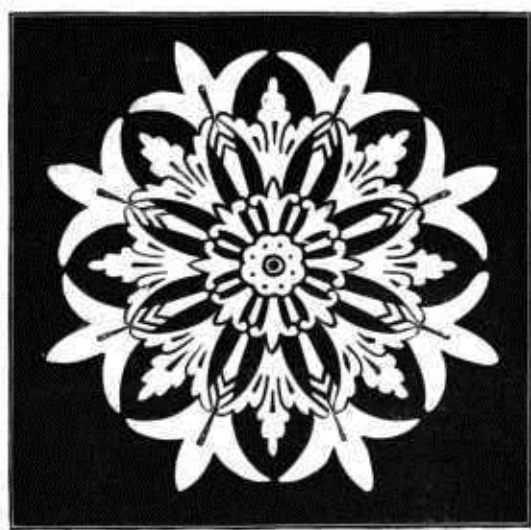


Fig. 56.

Еще один и очень желательный эффект достигается путем неравномерного размещения звезд бледно-кремового цвета на бледно-голубом или даже темно-синем потолке или путем размещения бледно-голубых звезд на потолке кремового цвета. Звезды должны варьироваться для обычного потолка комнаты (скажем, комнаты площадью шестнадцать квадратных футов на десять футов в высоту) примерно от трех дюймов от точки к точке до одного дюйма; звезды большего размера имеют шесть точек; другие поменьше и имеют пять точек; а маленькие имеют, некоторые четыре точки, а некоторые три. Если такие звезды расположены на потолке неравномерно (без всякого порядка) и в то же время распределены примерно одинаково, то получится очень приятный и интересный эффект. Этот эффект очень нравится японцам. Звезды, однако, должны быть меньше, если их разместить на глубоком, а не на бледно-голубом грунте.

Еще один хороший эффект достигается за счет придания потолку цвета банного камня или портландцемента и придания ему более глубокого оттенка того же цвета. Этот эффект усиливается тем, что каждая звезда имеет очень тонкие очертания с еще более темным оттенком того же цвета.

Я бы порекомендовал тем, кто интересуется декором потолков, внимательно изучить Египетский двор, Альгамбру и греческий двор в Хрустальном дворце в Сиденхэме, особенно два последних; также обратите внимание на потолок в Большом зале Сент-Джеймс на Пиккадилли в Лондоне и потолок часовни колледжа Ушоу близ Дарема. Потолки в

"Восточных дворах" работы мистера Оуэна Джонса в музее Южного Кенсингтона заслуживают пристального внимания; но потолки эпохи Возрождения в других частях музея неправильны в принципе и являются плохими примерами их стиля. Структурно сформированный стеклянный потолок Crystal Palace Bazaar на Оксфорд-стрит в Лондоне и, что еще лучше, потолок стекольного склада мистера Ослера на Оксфорд-стрит заслуживают особого внимания.

На Континенте мы очень часто встречаемся с потолками, на которых написаны большие картины, как в Лувре и Люксембургском музее в Париже; и власти Южного Кенсингтонского музея прилагают усилия, чтобы внедрить этот стиль в Англии, но такие живописные потолки во всех отношениях неправильны.

1. Потолок - это плоская поверхность, следовательно, все украшения, размещенные на нем, также должны быть плоскими.

2. Картину можно правильно увидеть только с одной точки, тогда как отделка потолка должна быть такого характера, чтобы ее можно было хорошо разглядеть из любой части комнаты.

3. Картины почти всегда расположены правильным и неправильным образом вверх. Таким образом, картина, размещенная на потолке, находится неправильным образом вверх почти для всех гостей в комнате.

4-й. Чтобы правильно понять картину, вы должны увидеть всю ее поверхность за один раз; это очень трудно сделать, чуть не сломав шею или не оказавшись на спине на полу, если картина находится на потолке; в то время как орнамент, состоящий из повторяющихся частей, может сделать потолок красивым, не требуя, чтобы весь потолок был виден с первого взгляда.

Большинство французских живописных потолков расписаны так, что их хорошо видно, когда зритель стоит спиной к огню. Это очень неловко, так как правила общества не позволяют нам стоять в такой позе перед компанией. Живописные работы совершенно неуместны на потолке; их следует поместить в рамки и повесить прямо на стены, где их можно будет увидеть. У нас в Гринвичской больнице есть хорошо известный расписной потолок.

Потолки в виде арабесок, такие как при Римском дворе в Хрустальном дворце, также вызывают серьезные возражения.

Что может быть хуже гирлянд из листьев, похожих на множество сосисок, нарисованных на потолке, с грифонами, маленькими картинками в рамках, невозможными цветами и слабым орнаментом, и все это с фиктивными светотенями? Но, не довольствуясь подобными нелепостями и несоответствиями, гирлянды часто свисают со сводчатых или куполообразных потолков вверх, а не вниз. Такие украшения возникли, когда Рим, опьяненный своими завоеваниями, отдался роскоши и пороку, а не размышлениям о красоте и истине.

Подобные украшения были в какой-то степени возрождены великим художником Рафаэлем; но всегда следует помнить, что Рафаэль, хотя и был одним из величайших художников, не был орнаментом. Требуется вся энергия жизни, чтобы стать великим художником; и требуется вся энергия жизни, чтобы стать великим художником-орнаментом; следовательно, не ожидается, что один человек должен быть великим в двух искусствах.

Во все века, когда процветало декоративное искусство, потолки украшали. Египтяне украшали свои потолки, то же самое делали греки, византийцы, мавры и люди нашего средневековья, и светлый потолок, по-видимому, не считался необходимым или во многих случаях желательным. Странно, что в столь немногих наших домах и общественных зданиях есть комнаты с украшенными потолками; но потребность уже ощущается, вошла мода, и многие из них в данный момент готовятся. Мы должны разработать простые способы обогащения для общих помещений — способы лечения, которые должны быть эффективными и в то же время недорогими, — и тогда мы можем надеяться, что они станут всеобщими.

РАЗДЕЛ II.—ОФОРМЛЕНИЕ СТЕН.

Теперь мы должны посвятить себя рассмотрению оформления стен или тому, каким образом следует наносить орнамент на стены с целью придания им декоративности.

Может показаться абсурдным утверждение, что любой орнамент, нанесенный на стену, должен быть таким, чтобы сделать стену более красивой, чем она была бы без него; но это утверждение необходимо, поскольку я видел много стен, украшенных таким образом, что они выглядели бы намного лучше, если бы были совершенно простыми и просто окрашенными в оттенок.

Украшать - значит украшать. Украшать - значит украшать. Но поверхность не может быть украшена, если формы, нарисованные на ней, не изящны, или смелы, или энергичны, или правдивы, и если цвета, нанесенные на нее, не гармоничны. И все же, сколько стен мы встречаем даже в хороших домах — стены коридоров, стены лестниц, стены столовых, стены библиотек и, действительно, стены любого рода помещений, - которые кажутся скорее оскорбительными, чем приятными, из—за украшений, которые они несут.

Стена может хорошо смотреться и без так называемого декора, и это утверждение заставляет меня обратить внимание на различные способы обработки стен с целью придания им красоты.

Стена может быть просто окрашена либо в цвет "temper", либо в масляный цвет "flatted". Краска Distemper дает наилучший эффект и является самой дешевой, но она не долговечна и не поддается стирке. Масляный цвет при выравнивании создает красивую стену, будь то "точечная" или однотонная, она долговечна и ее можно стирать. Всю стену ни в коем случае нельзя покрывать лаком.



Fig. 57.

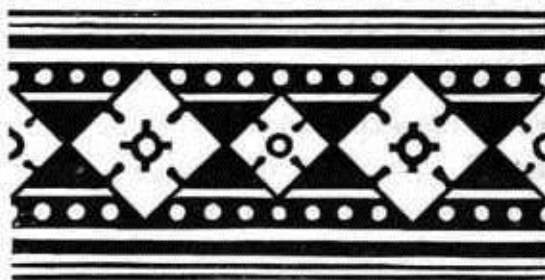


Fig. 58.

Я говорю, что стена может хорошо выглядеть, даже если она не украшена. Позвольте мне привести один или два примера; но, возможно, мне лучше описать лечение всей комнаты, включая потолок, а не только стены.

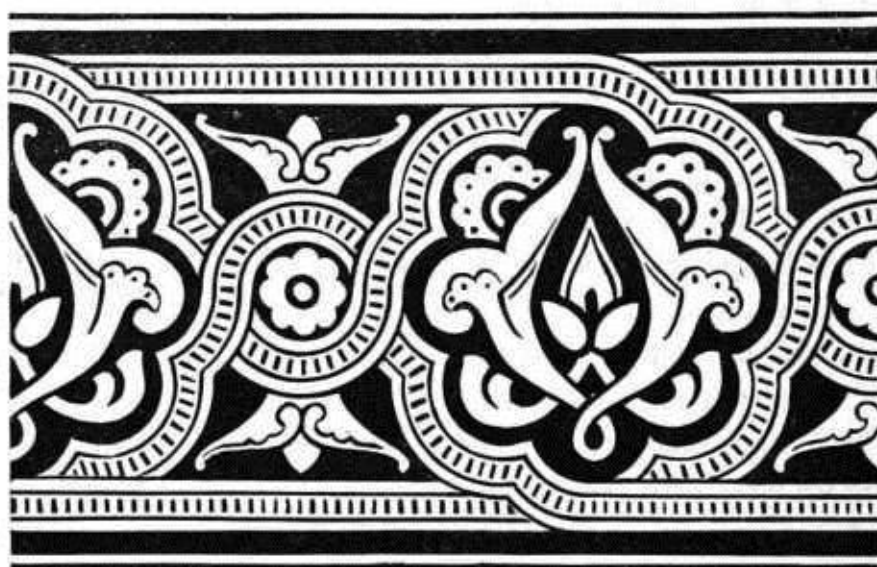


Fig. 59.

Хороший эффект очень простого и недорогого оформления был бы достигнут при использовании черного плинтуса, стены кремового цвета (этот цвет должен быть выполнен из так называемых средне-хромовых и белых тонов и по глубине напоминать лучшие чистые сливки), карниза, окрашенного в бледно-голубой цвет с сероватым оттенком, с темно-синим, белым и легкой полосой красного, и потолка синего цвета почти любой глубины. Цвет потолка должен быть чисто французским ультрамариновым, или этот ультрамарин смешивается с белым и оттенком необработанной умбры (карниз синего цвета должен быть выполнен таким же образом). Красный цвет на карнизе должен быть темно-алым, если он очень узкий (одна шестнадцатая дюйма), или карминовым, если широкий.^[24]



Комнату чуть более декоративного характера можно было бы придать, если бы нижние три фута стены были другого цвета (путем формирования дадо), чем верхняя часть стены: таким образом, если бы другие части комнаты были окрашены, как в только что приведенном примере, нижние три фута могли бы быть красными (киноварь с насыщенным индийским красным оттенком с ультрамариново-синим) или шоколадными (пурпурно-коричневые и белые, с небольшим количеством оранжево-хромового); эта нижняя часть стены отделена от верхней части кремового цвета черной линией шириной в дюйм или лучше провести двойную линию, причем верхняя линия должна быть шириной в дюйм, а нижняя - в три восьмых дюйма, причем линии должны быть отделены друг от друга пятью восьмыми красного или шоколадного цвета.

Мне нравится форма дадо, поскольку она дает возможность придать стене видимую устойчивость, сделав ее нижнюю часть темной; а мебель неизменно выглядит намного лучше, если ее видно на темном фоне. Обитатели комнаты всегда выглядят лучше, если рассматривать их на темном фоне, и женские платья, безусловно, выглядят так. Темное дадо создает желаемый фон, не требуя, чтобы вся стена была темной. Если мебель из красного дерева, она будет чудесно дополнена шоколадной стеной.



Fig. 60.

Интерьер комнаты не обязательно должен быть простым; на самом деле, его можно дополнить в любой степени. Он может быть простым с окантовкой, отделяющей его от стены, как на рис. 57, 58 и 59, или цветной каймой на пластине I. (фронтиспис); или на нем может быть обычный цветок, равномерно распределенный по нему; или он может быть покрыт повторяющимся геометрическим рисунком, в любом из которых у него будет кайма; или он может быть дополнен специально разработанным орнаментом, как на рис. 60. Однако этот конкретный рисунок не следует увеличивать до высоты более двадцати - двадцати четырех дюймов; но при такой ширине и выше плинтуса в двенадцать-пятнадцать дюймов он будет хорошо смотреться.

Я разработал два или три узких документа по дадо для господ . Уайли и Локхед из Глазго, которые имеют ширину около восемнадцати дюймов и напечатаны в направлении длины листа, чтобы исключить ненужные соединения; и господа Дж. Джеффри и компания из Эссекс-роуд, Ислингтон, выпускают полную серию моих украшений для стен, дадо и потолков.

Если дадо украшено орнаментом, а карниз окрашен, и узор распространяется по всему потолку, стены вполне могут быть однотонными, но их можно покрыть простой "пудрой", как узоры на рис. 61, если они выполнены в мягких тонах, или узорами, подобными тем, что выделены цветами на фото I.; но они, особенно узоры на синем фоне, будут использоваться только там, где требуется очень насыщенный эффект.

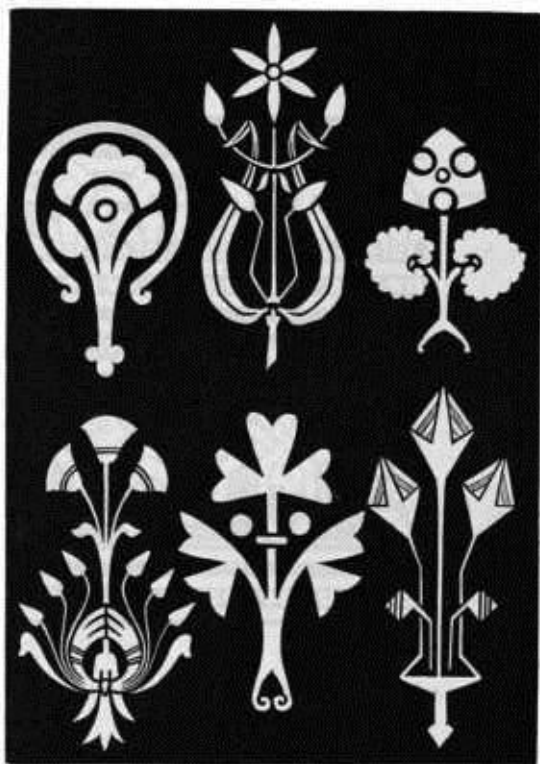


Fig. 61.

Хорошую комнату можно было бы создать, если бы рисунок Рис. 52 был нанесен на потолок в темно-синих и кремовых тонах, если бы карниз был окрашен с преобладанием темно-синего цвета, стены были кремового цвета вплоть до дадо; кайма, отделяющая дадо от стены, была бы черным орнаментом на тускло-оранжевом фоне; и если бы дадо было шоколадным с черной розеткой на нем; плинтусы были бы ярко-черными. Дадо может быть покрыто лаком, а может и не быть; верхняя часть стены может быть только "мертвой" (не покрытой лаком — матовой). Если помещение высокое, по верхней части стены может проходить бордюр, примерно на три-четыре дюйма ниже карниза; бордюр, подобный рис. 62, может быть выполнен в тускло-оранжевых и шоколадных тонах.

Цитриновая стена хорошо сочетается с темно-синим или бело-голубым потолком, если в карнизе преобладает синий цвет, и на этой стене может быть темно-синий (ультрамариновый и черный с небольшим количеством белого) или насыщенно-бордовый (озерно-коричневый). Если используется голубое дадо, то плинтус должен быть цвета индиго, который при нанесении лака в сочетании с синим цветом будет казаться черным, как смоль. (Смотрите цветные примеры на [табличке II](#). и замечания по цвету на страницах [45](#) и [46](#).)

В домах среднего класса стены обычно оклеивают обоями. Я не должен возражать против этого универсального обычая; но я говорю, старайтесь не показывать места соединения различных полос. Во всех случаях, когда это возможно, обрезайте бумагу по шаблону, а не по прямым линиям, поскольку прямые соединения очень нежелательны. Если вы используете бумагу для отделки стен, используйте ее художественно, а не в качестве большого количества бумаги. Пусть дадо будет сформировано из одной бумаги, окантовка дадо (рейка дадо) - из подходящей бумажной окантовки; верхняя часть стены будет покрыта другой бумагой простого рисунка и такого цвета, который будет гармонировать с дадо. Действуйте как художник, а не как простой рабочий. Продумайте схему орнамента, а затем попытайтесь

добиться желаемого эффекта. Избегайте всех работ, на которых изображены огромные букеты цветов, животные или человеческие фигуры. Для любых целей лучше всего подходят бумаги с простым геометрическим рисунком или с рисунками, подобными изображенным на рис. 6 л "растирают в порошок" или укладывают через равные промежутки времени на ровную поверхность.



Fig. 62.

Точно так же, как потолочный орнамент должен соответствовать по характеру архитектуре помещения, в котором он размещен, так и отделка стен должна быть выдержана в том же стиле, что и архитектура помещения. Действительно, все, что мы сказали о гармонии отделки потолка с архитектурой здания, в равной степени относится и к украшению стен.

При отделке стен было принято разбивать их на панели, и для такого способа обработки мы приводим одну иллюстрацию (рис. 63); однако ничто не может быть более абсурдным, чем такая обработка, если только стена не является архитектурно (конструктивно) арочной. Стенка может быть сформирована таким образом, что некоторые участки будут толстыми для придания требуемой прочности, в то время как другие участки будут тонкими. В таком случае стена была бы образована попеременно из арочных углублений и утолщенных опор. В этом случае отделка должна быть применена таким образом, чтобы подчеркнуть или сделать очевидной эту арочную конструкцию; но если стена на всем протяжении имеет одинаковую толщину, ее разделение на арки абсурдно и глупо.

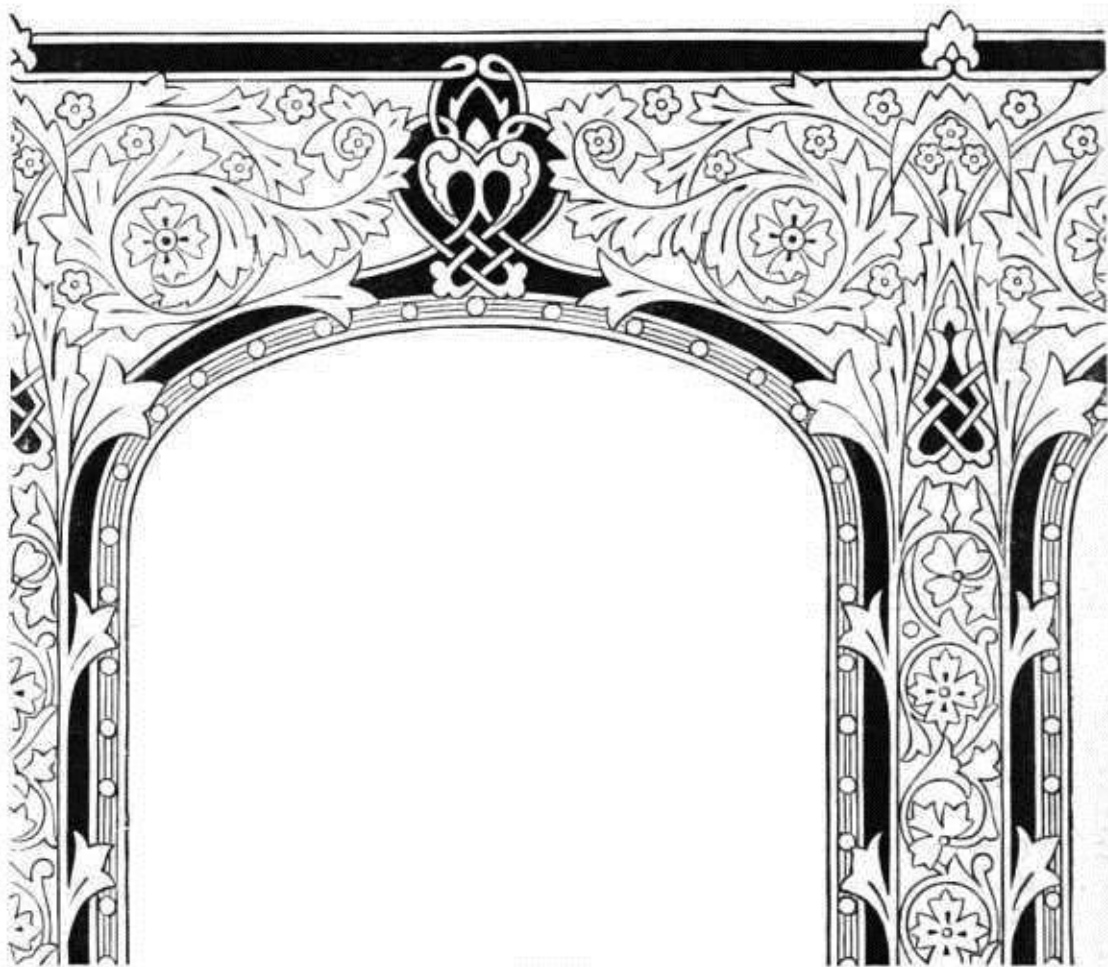


Fig. 63.

Иногда мы видим большие глупости и даже грубую ложь, совершаемые с целью так называемого украшения комнаты. Таким образом, нередко мы встречаемся с имитацией колонн, ниш и арок в качестве так называемого украшения помещения.

В скромных мюзик-холлах нас не удивляют подобные декорации, ибо мы не ищем в таких местах правды или какого-либо проявления деликатности чувств. Фальшь и неистинное естественным образом соседствуют с униженным и вульгарным. Фальшивые мраморные колонны, фиктивная и просто имитирующая архитектура, надуманное и нереальное, но грубое и вульгарное великолепие являются естественными дополнениями безнравственности и порока; но такая фальшь недопустима ни в жилищах тех, кто претендует на чистоту и истину, ни в зданиях, которые они посещают; тем не менее, даже в новом Альберт-холле есть фальшивые мраморные колонны (я говорю это к нашему стыду), а недавно я посетил церковь недалеко от Эджвера, в которой выставлено напоказ такое фальшивое убранство, какого я никогда прежде не видел. Здесь мы находим фальшивые колонны, создающие фальшивую архитектуру; фальшивые ниши, содержащие фальшивые статуи; фальшивые облака, образующие абсурдный потолок; и почти всю ложь, которую может совершить фальшиво устроенный разум.

Как странно, что в церкви, где учат чистоте и истине, все украшения должны быть притворными! Говорят, что если вы хотите услышать ожесточенную ссору и увидеть

настоящую ненависть, вы должны искать ее в религиозных сектах и среди сторонников теологических дискуссий. По тому же принципу, я полагаю, мы должны подготовиться к демонстрации худшей художественной фальши в священном здании. Возможно, идея заключается в контрасте. Как у трезвенника-лектора был пьяный мужчина рядом с собой в качестве ужасающего примера того, чего следует избегать, так и убранство этой церкви может быть задумано как предупреждение, а не как пример того, чему следует следовать. К счастью, такие церкви, как эта, встречаются редко, и можно с уверенностью сказать, что церковная архитектура и убранство достигли у нас больших успехов в последние годы, и что во многих случаях они не только красивы, но и строго правдивы.

Прежде чем оставить рассмотрение настенных украшений, я должен возразить против любых имитаций, таких как фальшивый мрамор, гранит и т.д., Поскольку ни одна стена не может быть удовлетворительной, если она в какой-либо степени демонстрирует ложное величие; и любопытно, что во многих случаях изготовление лестницы из искусственного мрамора обходится дороже, чем облицовка тех же стен имитированным мрамором. Я знал случай, когда имитация стоила вдвое дороже, чем стоил бы настоящий камень, и такой случай не является исключительным, поскольку ручная полировка всегда обходится дорого. Как я уже говорил, я категорически возражаю против имитации мрамора и гранита, а настоящий камень мне не нравится, если его не использовать экономно и разумно. Мои возражения против его свободного использования таковы:—1. Гармония цвета зависит от высокой точности оттенка. Такая точность редко достижима в случае двух шариков. Однако один камень может быть приведен в прямую и совершенную гармонию с цветной стеной, если оттенок стены будет тщательно подобран к мрамору. 2. Истинный художник меньше думает о дороговизне материала, из которого он создает свои работы, чем о производимом художественном эффекте. Таким образом, древние греки, которые были полны чувства искусства и утонченности, окрашивали здания, которые они строили, из белого мрамора, и, несомненно, тем самым улучшали их; ибо цвет, если его гармонично использовать, придает предметам новое очарование — очарование, которым они не обладали бы без него. Прежде чем оставить нашу нынешнюю тему, я должен далее сказать, что все стены, как бы они ни были украшены, должны служить фоном для всего, что находится перед ними. Таким образом, благодаря своей ненавязчивости они должны прятаться даже за мебелью.

Порядок расположения мебели должен быть таким. Живые существа в комнате должны быть максимально привлекательными и бросаться в глаза, а одежда человека должна быть такого характера, чтобы обеспечить это. Дамы теперь могут использовать в своих нарядах любые цвета; но бедняка, каким бы благородным он ни был, по одежде невозможно отличить от его дворцового; и, что хуже всего, оба одеты неподобающим образом и нехудожественно. Далее следуют мебель и драпировки — то одна, то другая выделяются в зависимости от обстоятельств; затем идут стены и пол, которые должны служить фоном для всего, что стоит перед ними. При декорировании стен или при оценке достоинств или пригодности настенных украшений всегда следует учитывать, что они являются всего лишь обогащенным фоном; и следует также помнить, что характер применяемого обогащения в значительной степени определяется характером архитектуры здания, частью которого является стена.

Теперь мы переходим к рассмотрению обоев, которые представляют собой гобелены, изготовленные с целью дать нам возможность украсить наши стены при сравнительно небольших затратах. Должен признаться, что я не очень люблю обои ни при каких обстоятельствах. Я предпочитаю тонированные или окрашенные стены. Тем не менее, они широко используются и будут использоваться еще долгое время. Я уже говорил, что если

используются обои, то их не следует соединять прямыми линиями, и что мы должны рассматривать их как художественный материал, который следует использовать художественно.

Что касается характера рисунка, который должны иметь обои, то сказать об этом почти невозможно, поскольку существует бесконечное разнообразие; но, как правило, можно сказать, что те, которые состоят из небольших, простых, повторяющихся деталей, неярких или нейтральных по цвету, являются лучшими. Большинство рисунков на обоях крупнее, чем желательно. Рисунок вряд ли может быть слишком простым, и он во всех случаях должен состоять из плоского орнамента.

Если орнамент очень хорош, а узор - работа настоящего художника, он может быть больше, поскольку тогда детали будут сбалансированы и гармонизированы так, как нельзя было ожидать от менее искусной руки; но даже если это сделал самый талантливый дизайнер, всегда следует помнить, что он разработал его наугад, а не как подходящее украшение для какой-то конкретной комнаты. Человек, который выбирает узор для конкретной стены, должен выбрать тот, который подходит к конкретному случаю.

На эффект обоев существенно влияют многие обстоятельства. Таким образом, по количеству света, поступающего в комнату — темная она или светлая; по аспекту, получает ли она прямые солнечные лучи или нет; по характеру света, идущего прямо с неба или отражающегося от зеленой лужайки или стены из красного кирпича. Все эти моменты необходимо учитывать, и то, что хорошо смотрится в книге с образцами, может плохо смотреться на стене.

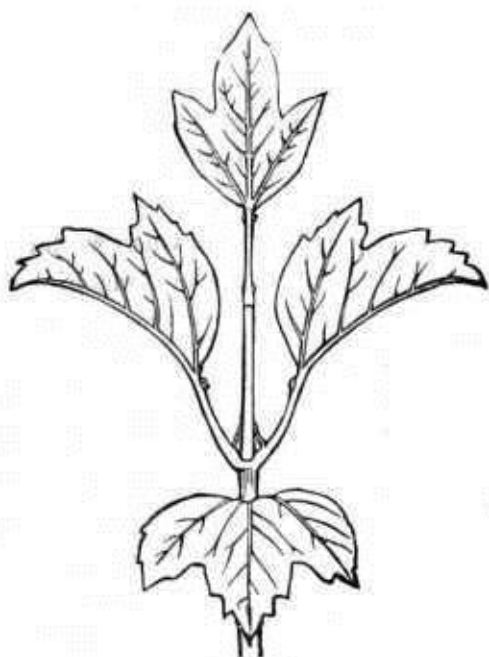


Fig. 64.

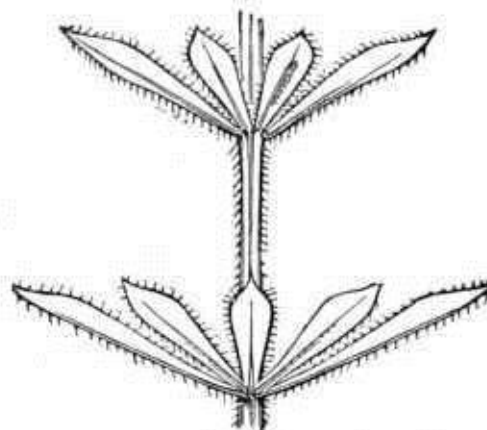


Fig. 65.

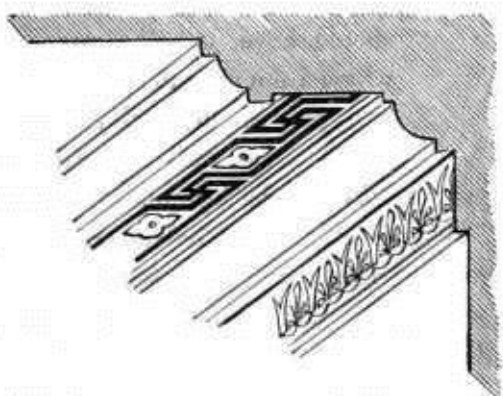


Fig. 66.

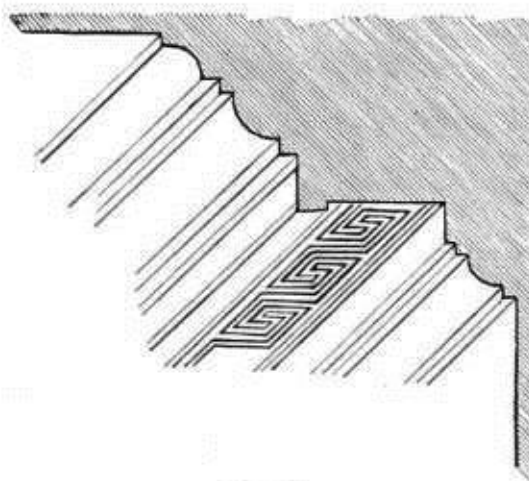


Fig. 67.

Что касается цвета, то лучшие рисунки на обоях - это те, которые состоят из довольно ярких цветов очень небольшими массами — настолько малыми, что общий эффект бумаги насыщенный, неяркий и нейтральный, и при этом имеет яркий цветовой налет; но такие встречаются редко.

Некоторое время назад вошло в моду делать обои, имитирующие тканые ткани, и эта мода еще не полностью исчезла, какой бы абсурдной она ни была. Это возникло из-за несчастного случая, когда дизайнер обоев был дизайнером узоров для шали и имел под рукой несколько небольших узоров для шали, которые он выбросил как узоры для обоев. Рисунок, который подходит для тканого полотна, редко подходит для набивного полотна, особенно когда один рисунок виден в виде складок на движущемся объекте, а другой плоский на неподвижной поверхности. И во все времена имитация одним материалом другого является

неправдивой, и это становится особенно абсурдным, когда мы думаем, что почти каждый материал способен произвести какой-то хороший художественный эффект, на который не способен никакой другой материал. Мы всегда должны стремиться сделать каждый материал настолько самобытным по своему художественному характеру, насколько это возможно, и сделать так, чтобы каждый выглядел как можно более красивым в той особой манере, в которой он может быть наиболее естественно обработан.

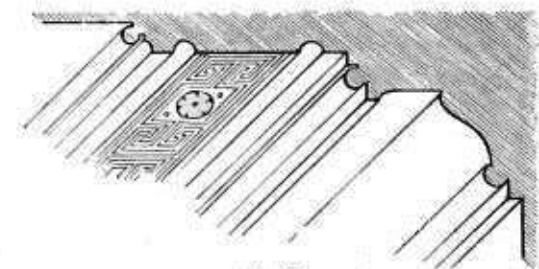


Fig. 68.

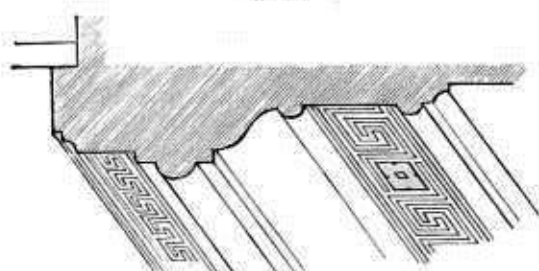


Fig. 69.

Следует сказать несколько слов об особом характере, который должен иметь рисунок на обоях, но замечания, которые я сейчас собираюсь сделать, в равной степени применимы ко всем узорам, используемым в качестве украшения стен. Если мы рассматриваем деревья или растения так, как мы видим их на фоне неба, то это объекты, направленные вверх и обладающие двусторонней симметрией — их половинки похожи (рис. 64 и 65) — или более или менее неправильной формы, и при таком ракурсе мы можем рассматривать их как естественные украшения стен. Таким образом, наши настенные узоры могут быть направлены вверх, как на рис. 61, и быть двусторонними или иными; но следует помнить, что когда цветы примулы выступают из грядки, они представляют собой правильные лучистые, или звездчатые, орнаменты. Я думаю, что для нас вполне законно использовать на стене звезду или обычные расходящиеся орнаменты, а также те, которые имеют тенденцию к росту.

Я уже говорил, что при взгляде сбоку растения двусторонние или более или менее неправильные. Поскольку я упомянул растения, дающие нам виды орнамента, я поступил бы неправильно, если бы оставил это утверждение в его нынешней форме; ибо тенденция жизненной силы всех растений заключается в создании структур строго симметричного характера; но насекомые, поедающие почки и листья, а также болезни, ветры и заморозки, так действуют на растения, что нарушают их нормальную симметрию, следовательно, мы обнаруживаем явное отсутствие симметрии в расположении частей растений.

Следует сказать несколько слов о цвете карнизов. 1. Здесь могут быть использованы яркие цвета. 2. Как правило, они становятся красными в тени, синими - на плоских или полых поверхностях, особенно на тех, которые отступают от глаза, и желтыми - на округлых выступающих элементах. 3. Используйте для красного либо киноварь, либо кармин; для

синего - ультрамарин в чистом виде или с добавлением белого; для желтого - средний хром, сильно разбавленный белым. 4. Используйте красный цвет очень экономно, синий - в изобилии, бледно-желтый - в среднем количестве.

Кроме основных цветов, для карниза не обязательно использовать никакие другие. Ошибочно использовать здесь многоцветье или тусклые цвета, но вместо желтого можно использовать золотой. Чтобы объяснить принципы, которые мы только что изложили, с помощью диаграмм, мы приводим четыре иллюстрации (рис.. 66, 67, 68, 69),), которые я советую учащимся попробовать раскрасить в соответствии с только что изложенными принципами.

СНОСКИ:

[\[24\]](#) В некоторых частях страны принято промывать карниз негашеной известью. После этого лайм необходимо осторожно удалить, так как он приобретет карминово-черный цвет.

ГЛАВА V.

КОВРЫ.

В мои намерения в этой главе не входит подробно рассматривать различные виды ковров, широко распространенных на нашем рынке, и даже не рассматривать историю их производства, как бы интересно это ни было; поскольку мы должны ограничиться более подробным изучением художественных качеств, которыми они обладают, и особой формы рисунка, которая может быть применена к ним с пользой.

Хотя мы не можем здесь вдаваться в рассмотрение производства ковров, я не могу слишком настоятельно рекомендовать всем, кто намеревается создавать для них рисунки, тщательно учитывать возможности коврового ткацкого станка; поскольку характер получаемого эффекта будет в значительной степени зависеть от знаний дизайнера о возможностях производства, для которого он создает узоры. В случае любого производства крайне желательно, если не абсолютно необходимо, чтобы проектировщик создаваемых узоров был знаком с процессом, с помощью которого его дизайн должен быть преобразован в конкретный материал, для которого был подготовлен узор; поскольку это знание, даже если оно не является абсолютно необходимым, дает определенную свободу и мощь, которые не может предоставить ничто другое.

Наиболее широко используются ковры "Брюссель", но есть много других видов, как лучшего, так и худшего качества. "Киддерминстерский ковер" (ковер, который сейчас не производит ни один производитель из Киддерминстера) - обычная ткань, подходящая для спален в домах среднего класса; но художественные возможности этого материала очень малы, поскольку он может иметь только два цвета в любой полосе, проходящей по всей длине. Этот ковер состоит из двух слоев, которые соединены несовершенно и не долговечны. "Брюссельский ковер", производимый сейчас в основном в Великобритании, является хорошим ковром общего назначения. Его поверхность состоит из петель, и он может иметь пять или, если изготовлен особо качественно, шесть цветов в любой линии, проходящей по всей его длине. При использовании пяти цветов в одной линии ковер будет, в некотором смысле, состоять из пяти слоев камвола; однако они объединены в одну ткань. В некоторых случаях "брюссельский ковер" ткут из очень плотной ткани с прорезанными петлями; таким образом, мы получаем "бархатный ворс" или "уилтонский ковер" — ткань, которая выглядит очень богато и долговечна.

Те, что называются настоящими "аксминстерскими" коврами, пожалуй, сделаны лучше всего. Они образуются путем ручного переплетения нитей, следовательно, при их изготовлении может быть использовано любое количество цветов, но такие изделия обязательно являются наиболее дорогостоящими. Ковер "patent Axminster" изготавливается с помощью двойного процесса ручного ткачества, благодаря которому достигаются прекрасные результаты, и используется любое количество цветов. При первом плетении образуется грубая "ткань", которую разрезают на полосы, называемые "нитеями синели", и они снова вплетаются в ковер. Этот процесс в высшей степени изобретателен, и ковры, производимые с его помощью, очень хороши, но они стоят дорого.

Прошло несколько лет с тех пор, как был запатентован самый оригинальный процесс производства так называемых "гобеленовых" ковров - процесс, напоминающий по своей природе запатентованную аксминстерскую мануфактуру, но отличающийся тем, что нити

"основы" окрашиваются печатным способом, и, таким образом, исключается первый процесс ткачества. Эти ковры, как и брюссельские, делаются с закольцованной поверхностью, а также с ворсом. Нельзя сказать, что они идут ни в какое сравнение с патентованными аксминстерскими коврами, которые отличаются претенциозностью и дороговизной, или даже с хорошими "брюссельскими"; но они дешевы и удовлетворяют потребности, о чем свидетельствуют их огромные продажи.

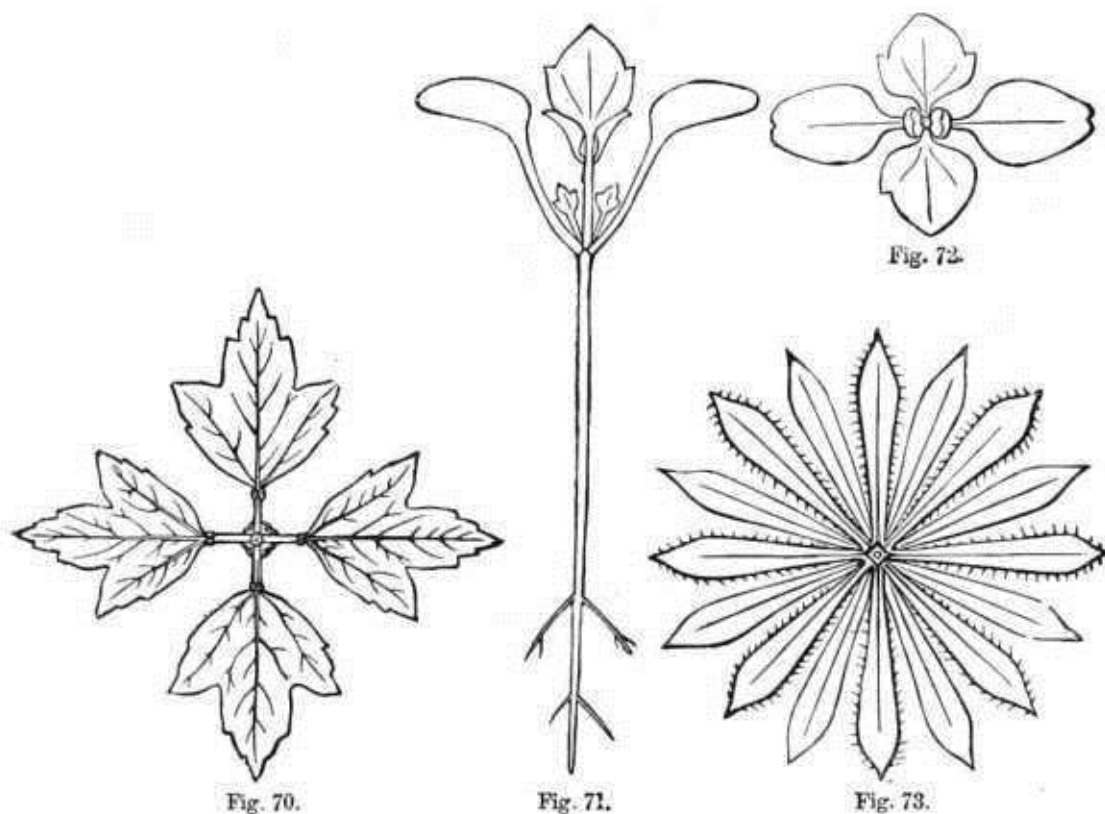
Помимо этих разновидностей ковров, существует ряд видов иностранного производства, большинство из которых изготавливаются вручную и очень красивы. Гораздо большее количество из них имеют "ворс", хотя он иногда бывает грубым и неровным, но редко, если вообще когда-либо, нехудожественным; но некоторые лишены ворса; все же они не лишены того неопишуемого чего-то, что делает их достойными уважения в глазах художника.

Быстро ознакомившись с основными видами ковров, используемыми в этой стране, и, можно сказать, почти во всех странах, мы приходим к вопросу — какая форма рисунка или какой характер орнамента должны составлять "обогащение" такой ткани?

Говоря в предыдущей главе ([см. стр. 92](#)) об украшении стен, мы заметили, что рисунок на обоях или, действительно, любой другой рисунок на стене желательно иметь направленный вверх и двустороннюю симметрию. Однако этого никогда не может быть в случае с рисунком ковра, который должен быть равномерно распределен по всей поверхности или иметь простую расходящуюся симметрию, как на рис. 56; и это правило будет применяться независимо от того, будет ли рисунок простым или сложным. Как мы уже говорили ранее, нет ничего плохого в том, чтобы иметь расходящийся узор на стене, но неправильно иметь двусторонний узор на полу.

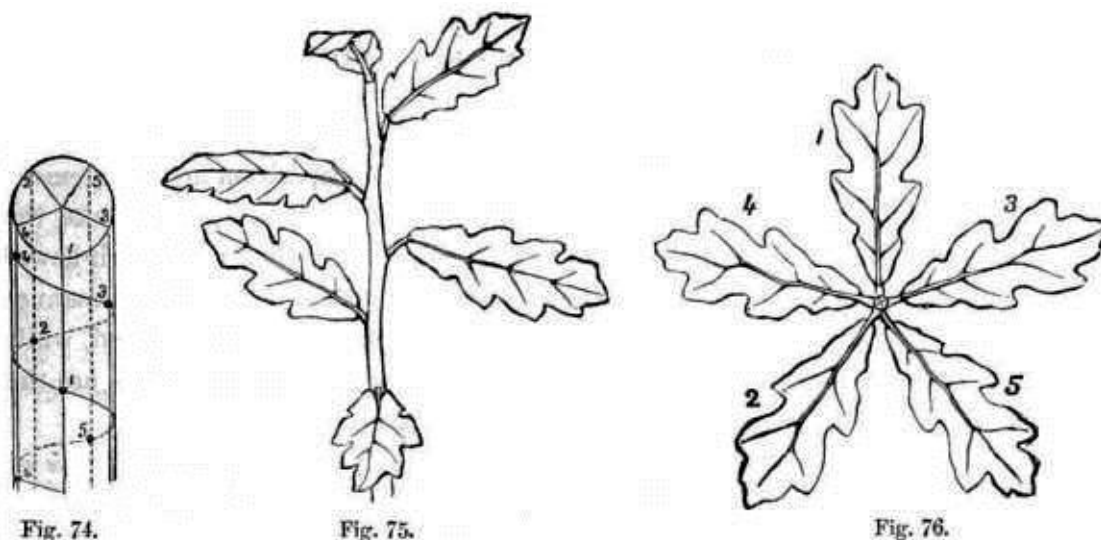
Причина этого очевидна. Если такой объект, как мы указали, помещен на стену, с какой бы точки его ни рассматривали находящиеся в комнате, для них он все равно находится прямо вверх; но если бы такой объект был помещен на пол, он был бы неправильно направлен вверх, или вбок, или наклонно для большинства тех, кто его рассматривал; и использовать рисунок такого характера в таком положении в высшей степени абсурдно, когда с таким же успехом можно сформировать рисунок, который позволит избежать этих неприятностей. Что бы мы подумали, если бы нас попросили посмотреть картину или даже посетить квартиру, где она находится, если бы это произведение искусства было представлено нашему взору в перевернутом виде? Мы были бы поражены абсурдностью этого, но это было бы не хуже, чем ожидать, что мы будем рассматривать ковер, в то время как узор находится для нас в перевернутом положении.

И принцип, который мы только что изложили, - это принцип, которому мы научились, рассматривая растения. Если мы прогуляемся по болотам, где ступаем по коврику Природы, мы обнаружим, что все маленькие растения, которые гнездятся в короткой мшистой траве, являются "лучистыми украшениями", то есть это красивые предметы, состоящие из частей, равномерно расходящихся от центра.

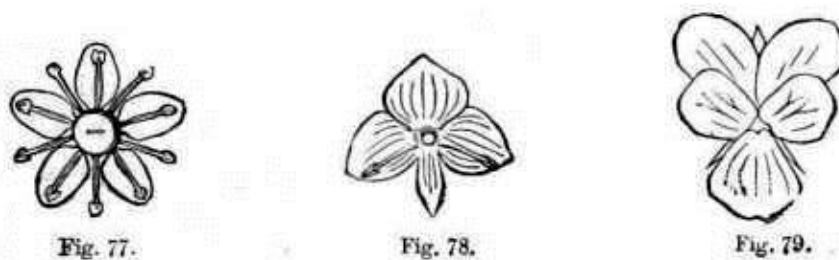


Я не могу слишком настоятельно рекомендовать молодому художнику-орнаментисту изучать принципы, по которым работает Природа. Знание законов, управляющих развитием растений, очень желательно; но не наше дело *имитировать* даже самые красивые формы растений — это работа художников-живописцев. И все же мы должны изучать законы Природы и наблюдать всю ее красоту, даже самые тонкие ее проявления, и тогда мы сможем безопасно похищать у нее все, что мы можем *последовательно* приспособить для наших собственных целей. Но для того, чтобы создать украшение, мы должны вложить разум или душу во все, что мы заимствуем у нее. [\(См. стр. 2.\)](#)

С целью более полного представления о том, как Природа учит нас принципам, которые мы можем применять в искусстве, и чтобы помочь изучающему в его исследованиях, мы приведем одну или две иллюстрации. Таким образом, на рис. 64 изображен куст калины (*Viburnum opulus*), если смотреть сбоку, или, как я мог бы выразиться, если рассматривать его как украшение стены; а на рис. 70 изображен тот же куст, если смотреть сверху, или, выражаясь тем же способом, если рассматривать его как рисунок пола. Кроме того, на рис. 71 представлено молодое растение вида скороспелка (*вероника*) в качестве настенного украшения, а на рис. 72 - то же растение, если рассматривать его в качестве украшения пола; а на рис. 65 и 73 - часть крыжовника (*Galium Aparine*), видимого на тех же двух видах.



Из этих иллюстраций мы видим, что растения предоставляют нам два принципиально разных типа орнаментов, которые адаптируются к оформлению двух положений стены и пола и могут быть с правдивым выражением и эффектом использованы на обоях или ковре.



Даже когда листья кажутся несколько разбросанными по стеблю, принцип упорядоченности все же можно отчетливо проследить в их расположении, как схематично показано на рис. 74, 75, 76; и здесь, также, вид сверху дает нам правильный расходящийся орнамент.^[25]

В цветке преобладает тот же закон, который, как мы проследили, проявляется в расположении листьев на стебле: так, рис. 77, представляющий гордость Лондона (*Saxifraga umbrosa*), дает пример правильного расходящегося цветка, который мы находим в разных примерах расположенным таким образом, что он выглядит как украшение пола или стены; и рис. 78 и 79, первый из которых относится к цветку быстроцветной вероники, а второй - к цветку обыкновенных анютиных глазок (*Viola трехцветная*), снабжают нас иллюстрациями двусторонних цветов, предназначенных только для украшения стен. Чтобы мы могли видеть анютины глазки только сбоку, они снабжены изогнутым стеблем; следовательно, они никогда не опираются горизонтально на вершину своего стебля, а всегда свисают так, что их прекрасно видно только сбоку.

Однако бывают случаи, когда двусторонние цветки располагаются горизонтально; но очень интересно заметить, что когда это происходит, расположение цветков таково, что восстанавливается исходящая симметрия. Таким образом, если мы возьмем конфетницу (*Иберис*) или болиголов обыкновенный (*Conium*), мы обнаружим, что, хотя каждый цветок двусторонний по своему характеру, цветки все же расположены вокруг центра таким

образом, что меньшая часть каждого цветка указывает на центр головки, в то время как более крупные части указывают наружу от центра группы. Итак, таковы учения растений, к которым мы призваны прислушиваться.

Приведенные выше иллюстрации являются не только полезными примерами предлагаемых форм растений для художника-декоратора, но и служат отличным материалом для изучающих искусство при традиционной обработке листьев и побегов, бутонов и соцветий. Они также будут служить для указания видов растений, которые следует выбрать для декоративных целей. Изучающие эту отрасль искусства сочли бы полезной практикой составить коллекцию цветов и растений или частей растений, которые, по-видимому, обладают свойствами, сходными с теми, о которых мы писали, и проверить их возможности в декоративных целях, попытавшись расположить их для украшения стен и пола, как мы обращались с формами растений, указанными в этой главе.

Теперь мы рассмотрели принцип, по которому должны быть построены все ковровые узоры, отличающийся от настенных узоров, и, чтобы подчеркнуть необходимость придания орнаментам, размещенным на коврах, излучающей основы, а не двусторонней структуры, мы обратились к принципу роста растений, где мы заметили, что все растения, если рассматривать их как напольные украшения (если смотреть сверху), имеют излучающий характер; тогда как если рассматривать их как настенные или вертикальные украшения, они либо излучающие, либо двусторонние. Это необходимо для рисунка ковра, чтобы он имел расходящуюся структуру или, другими словами, чтобы он указывал более чем в двух направлениях.

Человек, от природы привыкший ступать по траве, приобщенный к цивилизации, ищет для своего пола такое покрытие, которое было бы мягче на ощупь и насыщеннее по цвету, чем камень или кирпич. И в нашем северном климате он также ищет тепла; поэтому он выбирает не просто циновку или решетку из тростника, но такое покрытие, которое удовлетворит его требованиям.

В давние времена наши полы, по—видимому, посыпали песком - обычай, все еще сохранившийся в некоторых сельских районах; затем появилась привычка посыпать пол тростником, причем со стороны роскошного, сладко пахнущего тростника (*Acorus calamus*). И любопытно заметить в связи с этим, что одно из обвинений, выдвинутых Генрихом VIII. Кардинал Уолси был обвинен в расточительности в использовании сладкого тростника. За этим использованием тростника последовало использование циновок простого вида, сделанных из разновидности травы, а за ними - шерстяных циновок, которые сначала были в основном импортированы, но впоследствии произведены в нашей собственной стране. Шерстяные циновки, в свою очередь, были заменены коврами, которые постепенно увеличивались в размерах, пока их пропорции не стали такими, что покрывали весь пол, на котором они были разложены.

Эта краткая история подводит нас к пониманию того, что требуется от ковра: — он должен быть мягким по текстуре, насыщенным по внешнему виду и с эффектом "цветения".

Мы можем дополнить эти требования, сказав, что ковер также должен быть подходящим фоном для всех предметов мебели или других предметов, размещенных на нем, и что по своему характеру он должен соответствовать объектам, с которыми он ассоциируется в любой конкретной квартире.

Рассматривая более полно эти требования, мы замечаем, что ковер должен быть мягким. Это очень желательно, поскольку мягкость придает ощущение комфорта, а с мягкостью обычно сочетается долговечность ткани; но мягкость вряд ли можно рассматривать как художественное качество. Тем не менее, поскольку к искусству, которое несет в себе предмет, относятся более снисходительно, когда соответствие предмета цели, для которой он предназначен, очевидно, мы можем смело считать мягкость очень желательным качеством ковра.

Восточные ковры отличаются таким качеством мягкости, а из ковров английского производства "Брюссель" и гобелен наименее удовлетворительны в этом отношении; как обычно, они имеют твердую "подложку". Недавно была выпущена разновидность брюссельского коврового покрытия с мягкой спинкой, но в настоящее время оно не распространено в торговле. Если ковер, используемый в какой-либо квартире в качестве напольного покрытия, является жестким по характеру, желательно подложить под него мягкий войлок (войлок для этой цели можно приобрести на ковровых складах) или равномерно разложить мягкое сено, поскольку при этом значительно увеличится износ ткани, а удовольствие от ходьбы по ней соответственно возрастет.

Следующее качество ковра - насыщенность. Не подходит ни один ковер, который "вылинял" или поблек на вид. Должна быть "глубина" эффекта, "полнота" художественного качества. Драпировки могут быть изящными, настенные украшения мягкого оттенка, но ковер должен быть богатым и "насыщенным" по эффекту, при этом желательна общая мягкость тона.

Но это богатство должно быть исключительным, поскольку наиболее желательный эффект, который может создать ковер, - это сияющий нейтральный оттенок.

Я надеюсь, что мой язык не покажется мистическим обычному читателю или молодому студенту. Художнику-орнаменталисту, я думаю, он будет понятен. Что я хочу сказать, так это то, что эффект должен быть сияющим, или лучезарным, или ярким, в противоположность тусклому, спокойному или тяжеловесному; что он должен быть таким, какой возникает в результате использования преобладания ярких и теплых цветов, а не холодных и нейтральных оттенков; что он должен быть нейтральным, поскольку в нем не должно быть больших масс позитивного цвета, но должно быть одинаковое количество насыщенных гармоничных цветов повсюду; что он должен быть "цветущим" или создавать эффект сада, полного цветов, или, что еще лучше, склона швейцарских альп, где цветы растут в изобилии. соединяйтесь, образуя одно огромное гармоничное "свечение" цвета. Именно такой эффект должен создавать ковер, но в качестве украшения на нем ни в коем случае не должны использоваться имитационные цветы. Такие имитационные изображения не должны создаваться художником-орнаментом; они должны исходить от художника-живописца, ибо это картины. Они не могут служить подходящим фоном для мебели и живых предметов, поскольку в своем общем эффекте они позитивны, а не нейтральны. Картина также не выдержит повторения: кто-нибудь слышал, чтобы у одного человека было две копии одной и той же картины в одной комнате? Тем не менее, можно увидеть, что живописная группа цветов многократно повторяется на полу, что очень нежелательно. Создаваемый эффект заключается в богатом "цветовом налете", но опытный орнаментист добьется этого, не нарушая никаких законов соответствия, и мягко и деликатно намекнет на красоту обилия цветов своим нежно выполненным рисунком.

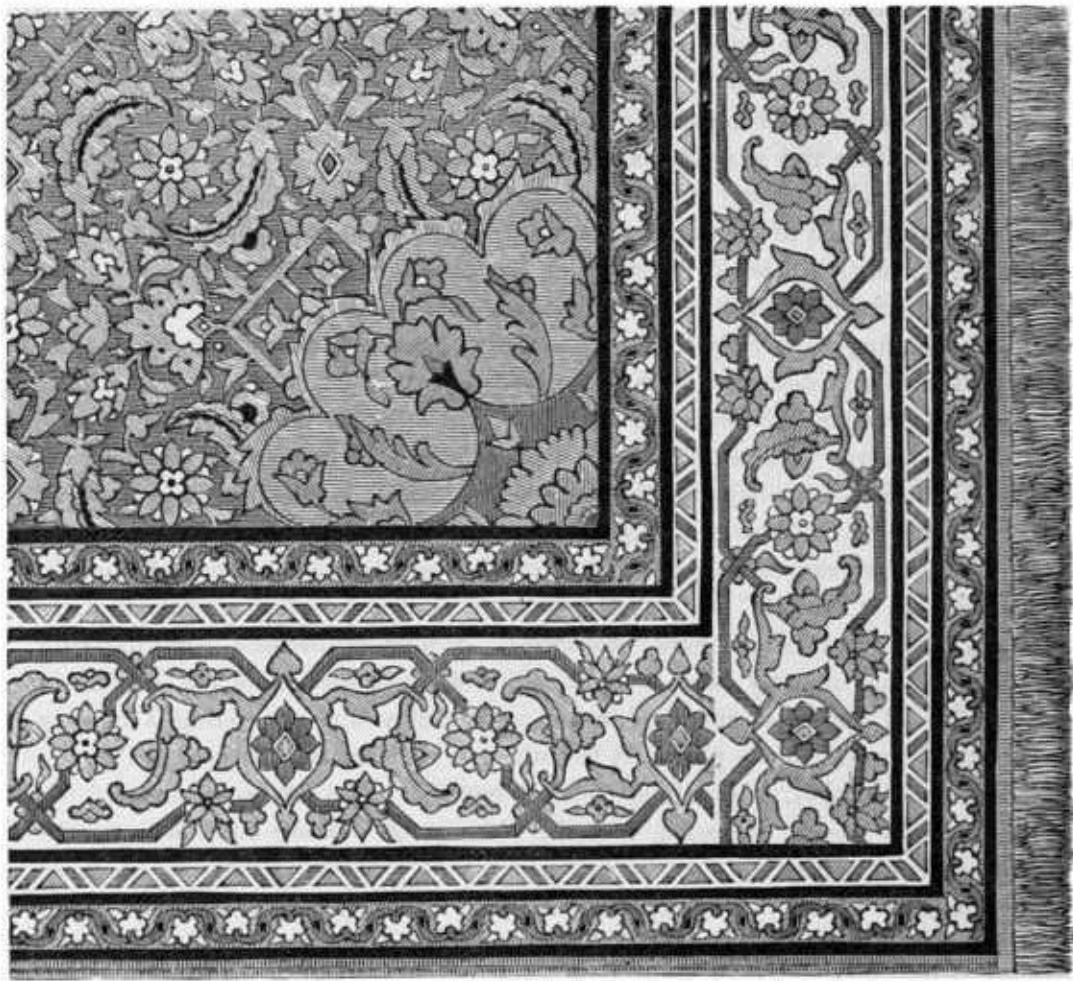


Fig. 80.

Однако ковер должен быть нейтральным в своем общем эффекте, поскольку это фон, на котором покоятся предметы. Нейтральность эффекта бывает двух видов. Большое количество третичных или нейтральных цветов достигнет своего результата, так же как и сочетание основных цветов в небольших количествах, либо отдельно, либо со вторичными цветами, а также черным или белым; но между этими двумя эффектами будет разница — эффект, создаваемый низкотонными цветами, будет просто нейтральным, в то время как эффект, создаваемый основными цветами, будет "цветущим", а также нейтральным, и если желтые и красные оттенки слегка преобладают в смешении цветов, эффект будет сияющим.

Лучезарная, или сияющая, цветущая нейтральность эффекта - это то, что наиболее желательно, чтобы создавал ковер.

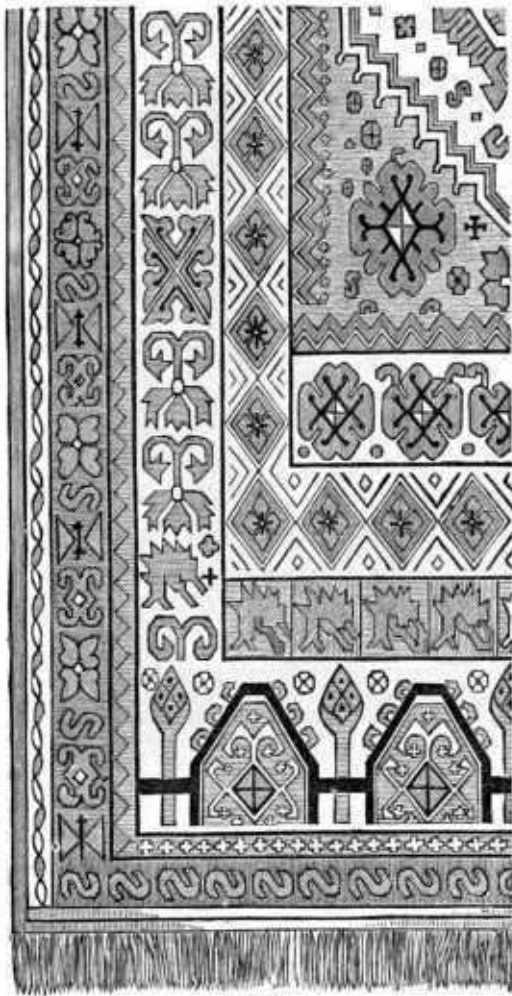


Fig. 81.

Такой эффект редко достигается в английских коврах либо из-за недостатка мастерства со стороны мастера-орнамента, который не в состоянии создать такие работы; недостатка рассудительности со стороны производителя, из-за чего ему не удастся создать такие узоры; либо из-за недостатка вкуса со стороны потребителя, из-за чего он покупает работы более вульгарного характера. Я разработал ковры, в которых я стремился максимально реализовать этот эффект с помощью шести цветов — количество которых я был ограничен условиями производства, и, к счастью, они, похоже, пользуются большим спросом и задают моду на ковры; но те, кто хочет изучить эти яркие эффекты в их более совершенных формах, должны сделать это на коврах Индии, Персии, Смирны и Марокко, но особенно на индийских коврах.

Некоторые ковры из Индии - это настоящее чудо цветовой гармонии и сияющего цвета. Кажется, что они светятся, как клумба с цветами на солнце, и в то же время они нейтральны по своему общему эффекту, и при размещении в квартире не занимают главного места, как это делает любой рисунок, обработанный живописью.

Этот "налет" был в совершенстве виден на одном или двух шелковых коврах, которые были показаны на Международной выставке 1862 года в Лондоне, и это было не менее заметно на некоторых коврах из Индии, представленных на Парижской выставке 1867 года. Большинство индийских ковров в той или иной степени имеют этот цветовой оттенок, и лишь немногие из них недостойны тщательного изучения.

Персидские ковры (рис. 80) также являются образцами того, какими должны быть ковры; они менее сияющие, чем многие индийские работы, но почти более смешанные по цветовому эффекту. По рисунку многие индийские и персидские ковры идентичны, являясь традиционными, но по цвету они различаются, и оба заслуживают пристального внимания.

Марокканские ковры (рис. 81) снова отличаются как от индийских, так и от персидских, причем даже в большей степени, чем персидский ковер отличается от индийского. В них часто преобладают мягкие желтые и сочные желто-зеленые тона, смешанные с красными, синими и серо-белыми оттенками таким образом, чтобы создать наиболее гармоничный и художественный эффект. Юному студенту и любому, кто, возможно, пожелает развить свой вкус в отношении подобных вещей, я советую самым тщательным образом изучать ковры Востока, особенно из Индии, Персии и Марокко.



Fig. 82.

Индийские ковры, о которых мы только что упомянули, можно увидеть в музее в здании нового Индийского офиса в Уайтхолле, музей которого открыт бесплатно для публики (примеры [см. рис. 82, 83, 84](#)).

Что касается характера рисунка, который может быть нанесен на ковер, то у нас есть "повсеместные" узоры, или узоры, равномерно распределяющиеся по всей поверхности; "геометрические" узоры, или те, которые имеют очевидную регулярность структуры; и панельные узоры, или те, в которых определенные части как бы отделены от других частей.

Во-первых, что касается "повсеместных" узоров. Это то, что мы почти всегда находим как на индийских, так и на персидских коврах, и, несомненно, это истинная форма украшения тканых напольных покрытий. Что желательно, так это равномерно распределенный

рисунок, такой, который придаст насыщенность, не нарушая единства всего эффекта. В узоре могут быть части, слегка выделенные над другими частями, но не слишком сильно, и это выделение частей должно быть организовано с целью придания узору особого интереса. Таким образом, если рассматривать ковер на расстоянии, он не должен казаться полностью лишенным рисунка, но благодаря небольшому преобладанию определенных ведущих элементов (в индийских коврах, как правило, орнаментальных цветов) следует указывать на план дизайна. При более близком рассмотрении работы должно быть видно больше деталей, и еще больше при ближайшем рассмотрении; но ни в коем случае какие-либо детали не должны казаться ярко выраженными или иначе, чем утонченными и красивыми, и ни в коем случае не должно быть недостатка интереса, проявляемого рисунком.



Fig. 83.

Узоры на коврах, как правило, получаются лучше, если они основаны на геометрическом плане. Таким образом построено большинство индийских и персидских узоров. Геометрический план придает дизайну упорядоченность и продуманность в его формировании. Узоры на панелях, если за ними не ухаживать очень тщательно, становятся грубыми. В некоторых индийских коврах мы находим нечто вроде панели, в которой цвет основы отличается от цвета общей основы ковра, но здесь панель обычно имеет действительно декоративную форму и, действительно, является скорее крупным украшением, чем своего рода рамкой, заключающей в себе отдельное пространство. Всякий раз, когда панель встречается в индийском, персидском или мавританском ковре, она подобрана таким образом, а ее окружение таково, что она выглядит естественной частью общего рисунка; но совсем иначе обстоит дело с узорами панелей, которые мы иногда видим в витринах наших магазинов как продукт местной промышленности, и совсем иначе обстоит дело с теми, которые в огромных количествах используются американцами. Судя по коврам, которые они заказывают, я полагаю, что нигде на земле вкус в вопросах декоративного искусства не столь развращен, как в Америке. Это правда, что великолепные цветочные узоры перестали быть востребованы ими, но они всего лишь заменены грубыми, необработанными панно, раскрашенными в самой вульгарной манере, без даже намека на изысканность или гармонию цвета. Пусть рисунок будет "громким" и негармонично окрашенным, и шансы на его продажу на американском рынке велики.

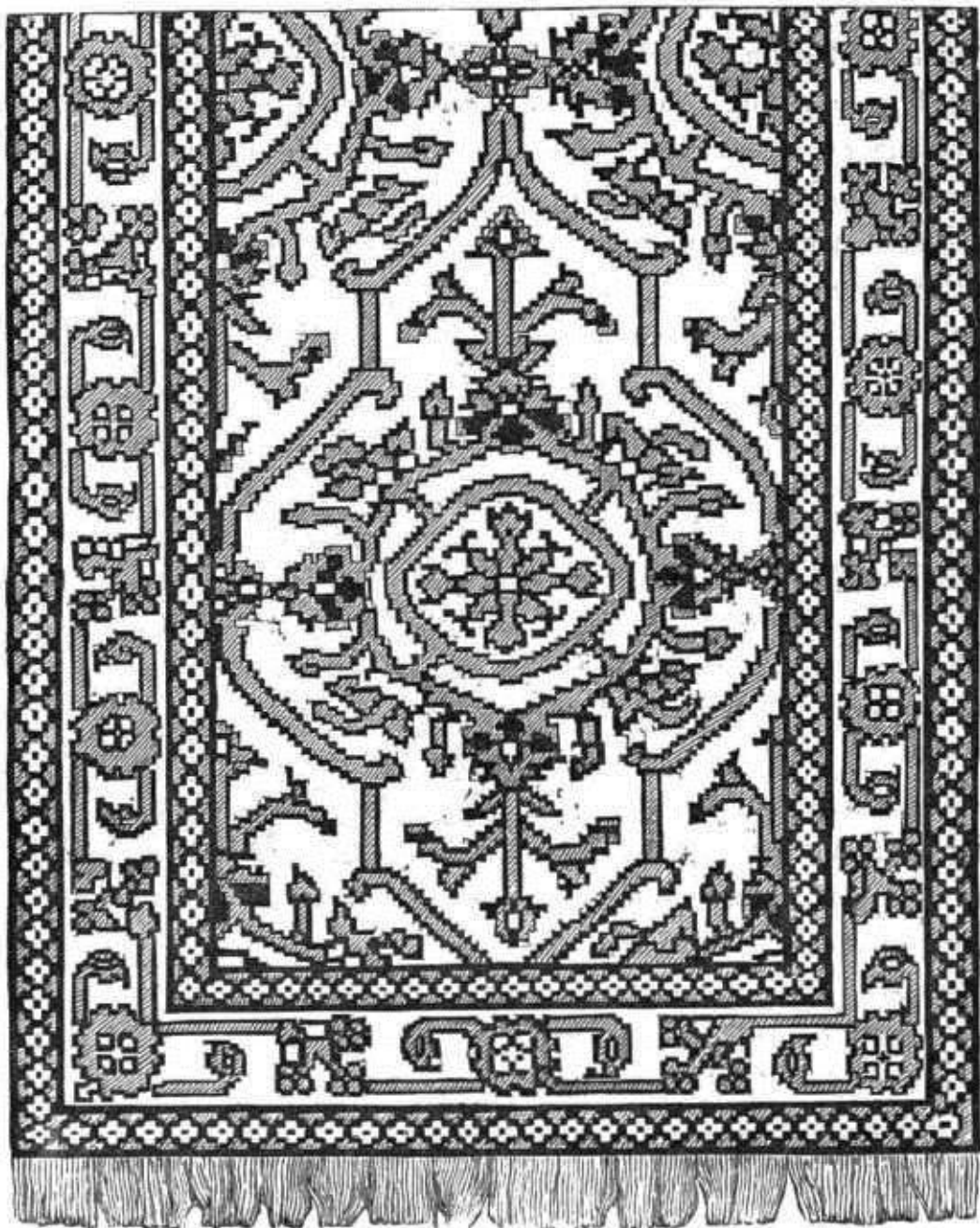


Fig. 84.

Но мы не должны забывать, что даже в нашей собственной стране плохие образцы продаются одинаково хорошо, как и хорошие, нехудожественные образцы, так и те, которые носят более утонченный характер, и что даже здесь, в Великобритании, продается больше безразличного, если не очень плохого, чем хорошего. Давайте же направим луч из нашего собственного глаза, прежде чем пытаться извлечь его из глаза другого.

Как мы все знаем, основной цвет ковра может сильно различаться; он может быть черным, синим, красным, зеленым, белым или любого другого цвета. Если основа ковра чисто белая, почти невозможно, чтобы он хорошо смотрелся. Когда я делаю это утверждение, мне часто говорят, что некоторые из индийских ковров, которыми я так восхищаюсь, имеют белую

основу. Это ошибка. У некоторых из них светлая основа, но не чисто белая. Они имеют светло-кремово-серую или зелено-белую основу, но не чисто белую, и это разнообразие тонов полностью меняет дело. Тем не менее, даже на светлой основе непросто изготовить ковер, который будет подходящим фоном для мебели в комнате; это можно сделать, но добиться этого трудно. Самый безопасный и наилучший грунт для ковра - черный или индиго-синий. Если на нем нанести плотно прилегающий, хорошо проработанный узор, нанесенный небольшими массами яркого цвета, то может быть достигнут прекрасный эффект цветения, и один взгляд на витрины наших лучших магазинов покажет, что именно так окрашены самые качественные ковры.

Что касается размера рисунка, мы мало что можем сказать, так как он будет определяться грубостью или тонкостью ткани. В брюссельском ковре каждый стежок составляет примерно одну десятую квадратного дюйма. В некоторых турецких коврах каждый стежок составляет четверть квадратного дюйма. Очевидно, что в Брюсселе можно получить гораздо более мелкий и тонкий рисунок, чем в турецком ковре.

Рисунок ковра лучше всего делать мелким или, по крайней мере, мелким в деталях, если не в масштабах дизайна. Узор может повторяться три или четыре раза по ширине ткани (двадцать семь дюймов, если брюссельская), или может быть показан только один рисунок, однако в последнем случае детализация узора может быть такой же большой, как и в первом. Желательна та степень малости, которая совместима с приемлемой четкостью деталей. По этой причине турецкие ковры не совсем удовлетворительны; на них нельзя нанести тонкий узор, и, кроме того, у них нет цветового налета и мало цветовой гармонии. В некоторых отношениях они хороши, но в целом не приносят удовлетворения.

Прежде чем я закончу эти замечания о коврах, позвольте мне сказать, что как дизайнеры, производители и потребители, мы все как один робеем перед новыми вещами. Нам нужна смелость - энергия для создания новых вещей, для их изготовления, для их использования. Что, если модель "экстремальна", если она лучше других? что, если миссис Гранди сочтет нас эксцентричными? — лучше быть эксцентричными, чем вечно заикливаться на одном однообразии. Если бы мы могли спокойно переносить насмешливые улыбки невежд, прогресс искусства был бы легким делом.

У нас ковры покрывают весь пол. В Лондоне эти ковры прибивают гвоздями к доскам и редко убирают. В некоторых частях Англии мы находим кольца, пришитые к нижнему краю ковра, которые прикрепляются петлями к шляпкам гвоздей. Ковры, убранные таким образом, легче снимаются для чистки, чем те, которые прибиты гвоздями к полу. Квадратные ковры, такие как турецкий, индийский и персидский, свободно расстилаются на досках, и их можно без труда поднимать и встряхивать. Это, несомненно, самый полезный способ использования ковра, а также художественный план. Если внешняя часть пола в комнате выполнена из инкрустированного дерева с простым и подходящим рисунком, а в центре расстелен свободный квадратный ковер, мы получаем художественный эффект и желаемое знание того, что чистота также достижима при разумных затратах труда.

Прежде чем мы оставим рассмотрение ковров, мы сформулируем в аксиоматической форме условия, которые регулируют нанесение на них орнамента, поскольку легче сослаться на короткие лаконичные предложения, чем на более развернутые замечания.

1. Узоры ковра могут иметь геометрическую форму, поскольку это дает представление о порядке или расположении.

2-й. Если рисунок не имеет геометрической основы, следует сохранить общую ровность поверхности.

3. Ковры лучше не формировать в виде "панелей", как если бы они были изделиями из дерева или камня; напротив, они должны создавать общий эффект "по всему", без какого-либо сильного акцентирования отдельных частей. Индийские и персидские ковры отвечают этому требованию.

4-й. В то время как ковер должен в целом выглядеть ровным, отдельные части все же могут быть слегка "выражены" или подчеркнуты, чтобы дать представление о центрах, от которых исходит узор.

5-й. Ковер должен в некоторых отношениях напоминать грядку, богато усыпанную цветами; таким образом, при взгляде издали должен создаваться эффект общего "цветения"; при взгляде с более близкой точки он должен представлять определенные черты, представляющие особый интерес; а при ближайшем рассмотрении должны проявляться новые красоты.

6. Поскольку пол - это плоская поверхность, никакое декоративное покрытие, размещенное на нем, не должно создавать иного впечатления.

7-е. Ковер, который должен служить фоном для мебели, должен иметь несколько нейтральный характер.

8. Каждый ковер, каким бы маленьким он ни был, должен иметь кайму, которая так же необходима для него, как рамка для картины.

Таким образом, резюмировав принципы, регулирующие нанесение орнамента на ковры, мы можем перейти к рассмотрению условий, регулирующих декорирование других тканых материалов.

СНОСКИ:

[25] Здесь представлены побеги дуба, а диаграмма (рис. 74) показывает упорядоченную спиральность, по которой листья отходят от стебля.

ГЛАВА VI.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ШТОР, ПОРТЬЕРЫ И ТКАНЫЕ ТКАНИ В ЦЕЛОМ.

Рассматривая различные виды драпировок, мы должны в первую очередь обратить внимание на характер ткани, на которой будет нанесен узор, — будь то открытая или плотная текстура. Ткани открытого типа должны иметь на себе более крупный рисунок, чем те, которые толще или плотнее. Таким образом, открытость или закрытость ткани будет в определенной степени определять характер орнамента, который будет нанесен на нее. Муслин, будучи открытым по характеру, должен иметь более крупные узоры, чем ситец, который ближе по текстуре, иначе узор будет нечетким в одном случае или грубым в другом.

Но не только текстура влияет на рисунок с точки зрения грубости или тонкости, но и природа ткани с точки зрения материала. Таким образом, шелк будет передавать большую полноту цвета, чем муслин или ситец с принтами, благодаря тому факту, что блеск материала, отражая свет для глаз наблюдателя, уменьшает определенную часть интенсивности цветового эффекта, который проявлял бы менее отражающий материал. Шелк, как материал, также создает в сознании представление о дороговизне, и везде, где материал делает это, рисунок может быть более насыщенным по цвету, чем должен быть у более дешевых и распространенных тканей. Если рисунок выполнен только в двух оттенках одного и того же цвета, как в случае с тканями шелками, где рисунок образован контрастом "полосатого" и атласного, он может быть значительно крупнее, чем в тех случаях, когда его выделяют цвета.

Это последнее замечание применимо также к дамасскому столовому полотну и всем подобным материалам, а также к тканям для одежды и драпировкам, таким как оконные драпировки; но о них мы вскоре скажем несколько слов.

Таким образом, при разработке рисунков для их обогащения следует учитывать плотность или открытость ткани, а также природу материала, поскольку это влияет на его матовость или блеск. Но есть и другие соображения, которые нельзя упускать из виду. Если узор должен быть нанесен печатью, то должен быть соблюден один класс условий; если плетением, то требуется рассмотреть другой класс требований.

Производственные требования гораздо более многочисленны, чем можно было бы предположить, и в некоторых случаях весьма ограничительны. Размер повторения, способ нанесения цвета, характер достижимой поверхности и многие другие соображения должны быть тщательно соблюдены, прежде чем рисунок сможет появиться в качестве готового изделия.

Главным недостатком узоров, применяемых к тканям в целом, является их недостаток простоты — недостаток простой структуры, недостаток простой обработки, недостаток простого эффекта; и вместе с этим мы обычно обнаруживаем крупность и грубость деталей.

Эти ошибки возникают главным образом из-за недостаточного учета возможностей материала. Что можно сделать с той или иной конкретной тканью - это вопрос, который мы должны тщательно задать себе, прежде чем думать о разработке дизайна. Есть ли в нашем

распоряжении цвет или только текстура? и если цвет, то можно ли использовать его свободно или только умеренно? и можно ли сочетать любые желаемые цвета или только определенные оттенки? Это вопросы огромной важности, и их следует задать и тщательно обдумать, прежде чем будет сделан первый шаг к формированию паттерна. Выяснив, что можно сделать с имеющимся в распоряжении материалом, давайте всегда помнить, что мы всегда должны стремиться так использовать возможности материала, чтобы скрыть его слабые стороны и подчеркнуть его более желательные эффекты. Если бы дизайнеры всегда уделяли такое внимание способности материала производить эффект, мы бы увидели в очень многих случаях эффекты, странно отличающиеся от тех, с которыми мы часто сталкиваемся; и это замечание ни к одному классу тканей не относится в большей степени, чем к дамасскому столовому полотну и цветным дамасским драпировкам на окнах.

При свете и тени невозможно добиться удовлетворительного эффекта на любую тканую или набивную ткань; кроме того, пытаться использовать такой способ обработки абсурдно. Свет и тень принадлежат только изобразительному искусству. Художник-орнаментист, украшая ткань, имеет дело только с поверхностью и не думает о размещении на ней рисунков; он должен просто обогатить или украсить то, что без его искусства было бы простым и неорнаментальным. Картина никогда не выдержит повторения. Кто когда-нибудь слышал о человеке, у которого в комнате есть две копии одной картины? Но насколько абсурднее повторять маленькую картинку — возможно, живописно изображенный цветок — сто раз на одной поверхности! Кроме того, поверхность в декоративных целях всегда должна обрабатываться как поверхность, а не способом, рассчитанным на обман путем придания кажущегося рельефа или толщины тому, что по существу не имеет толщины. Возьмите обычную дамастную скатерть. По обычаю она почти всегда белая, хотя было бы лучше, если бы глубокого кремового цвета или мягко-желтоватого; и узор, который на ней нанесен, является результатом изменения только поверхности (почему не добавлен край "вкрапленного" цвета, я так и не смог понять); тем не менее, в девяти случаях из десяти узор, представленный такой тканью, является жалкой затененной попыткой изобразительной обработки, а также полным провалом.

Простота узора естественным образом согласуется с простым способом производства, и способ получения узора на дамасках, безусловно, самый простой. То, что существует естественная гармония между простотой рисунка и простыми средствами создания художественного эффекта, очевидно, поскольку из всех узоров, которые я когда-либо видел на дамасских скатертях, простое пятно, или точка, является наиболее удовлетворительным. Если в сочетании с этим пятном мы получим кайму, образованную простым греческим "ключевым рисунком" или простыми линиями (очень обычная кайма для хорошей ткани), эффект будет совершенно удовлетворительным и, насколько это возможно, заслуживает высокой оценки.

Любопытно, что в этом магазине продается только скатерть лучшего качества (по крайней мере, так мне говорят в Городе), и это показывает, что богатые или, другими словами, образованные люди покупают такие узоры, поскольку предпочитают подлинное фальшивому, в то время как фальшивые и эффектные узоры, которые мы видим на обычных скатертях, нравятся только простым людям с вульгарным вкусом. Я не уверен, однако, что многие люди, чьи средства ограничены, не купили бы крапинки и другие простые, но правильно обработанные узоры, если бы их можно было приобрести в обычных изделиях из дамаска; но когда покупкой должен управлять карман, трудно сказать, что фальшивое предпочтительнее истинного, если истинное невозможно достать имеющимися средствами.

Хотя я не могу удержаться от похвалы этому маленькому пятнышку, не следует думать, что тем самым я придаю ему высокое значение как произведению искусства. Здесь предпринято мало попыток, и это немного сделано хорошо. Но давайте проанализируем эту закономерность. Во-первых, пятна повсюду имеют один оттенок, если можно так выразиться, — оттенок, скажем так, обратный оттенку грунта. Он не заштрихован, чтобы казаться шаром или глобусом, и никоим образом не имеет градуировки по "цвету" (если бы он был заштрихован, неизбежно возникло бы ослабление эффекта), а представляет собой простое, честное пятно, рассматриваемое как украшение поверхности. Во-вторых, это пятно расположено геометрически, или, другими словами, имеет упорядоченное расположение.

Если попытаться передать живописный или светотеневой эффект в дамаске, то это само по себе может привести к абсурдному провалу, поскольку в материале невозможно достичь глубины оттенка; и, кроме того, то, что кажется тенью, когда ткань видна с одной точки зрения, кажется светом, если смотреть с другой точки зрения. Таким образом, ничто не может быть более абсурдным, чем стремление произвести затеняющий эффект с помощью тех средств, которые имеются в нашем распоряжении. Но даже если бы ткань была способна создавать такие эффекты, использовать их все равно было бы неправильно, поскольку мы имеем дело только с поверхностью и стремимся повысить ценность ткани или украсить ее, а не покрывать ее рисунками. В нашем простом месте у нас есть те элементы, которые могут быть дополнены самыми богатыми и художественными дамасскими узорами. У нас есть порядок, на который указывает геометрический план рисунка, и честное и простое выражение или применение возможностей материала.

Все скатерти обязательно должны иметь рамку. Любой предмет, который будет использоваться как единое целое, выглядит неудовлетворительно, если он выглядит как часть целого. Если ткань без каймы, невозможно избежать впечатления, что это часть более крупной ткани, и во всех отношениях общий эффект явно неудовлетворителен.

Возможно, будет хорошо, если мы обратим внимание на одну особенность скатерти, прежде чем отбросим рассмотрение таких тканей, которая заключается в том, что в то время как центральная часть видна плоской, крайняя часть видна в складках; и здесь мы подходим к одной из главных особенностей большинства драпировок, заключающейся в том, что они рассматриваются не как плоские поверхности, а в виде волн или складок. Одна часть скатерти, однако, видна плоской, но в случае драпировок это почти исключение. Другим исключением из этого правила, когда драпировки складываются и имеют очень законченный характер, являются шелковые ткани, которые используются в качестве богатой подкладки для стен дворцов и некоторых особняков; но о скатертях мы пока поговорим.

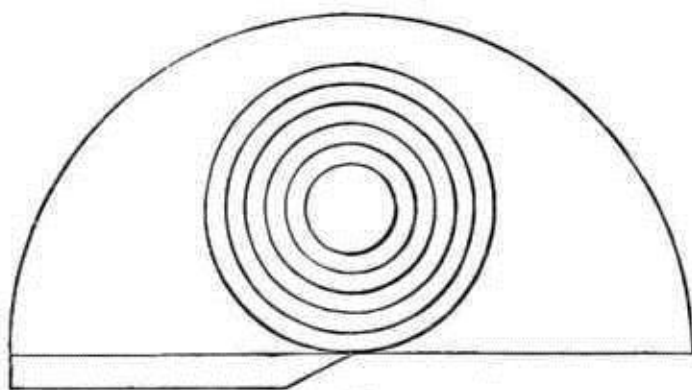


Fig. 85.

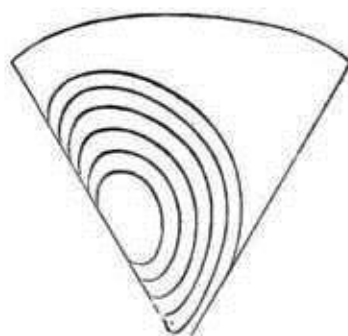


Fig. 87.

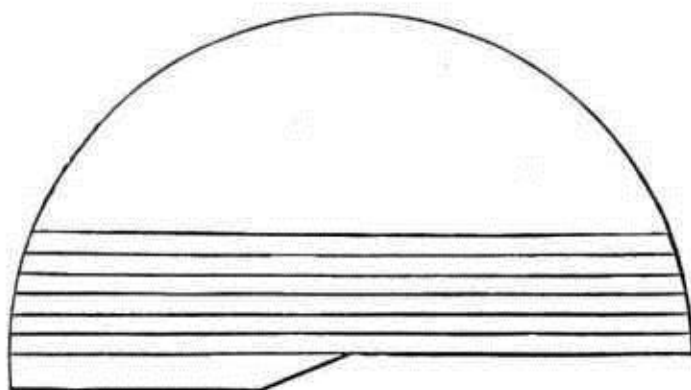


Fig. 86.

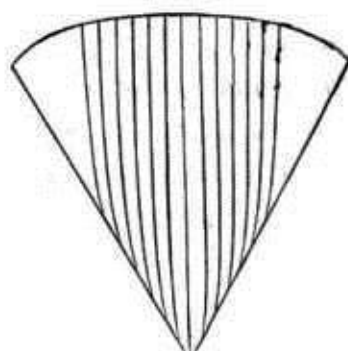


Fig. 88.

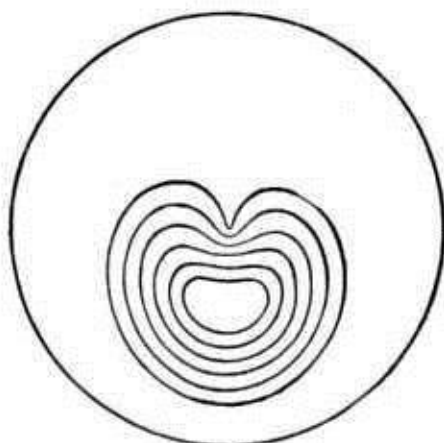


Fig. 89.

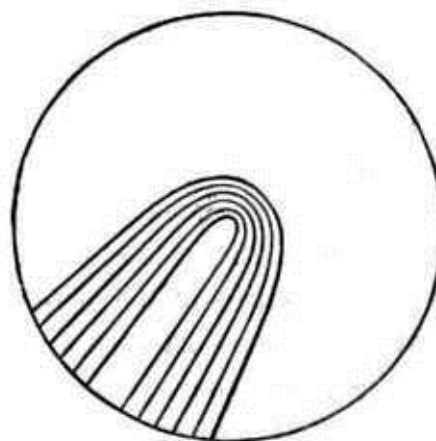


Fig. 90.

Центральная часть скатерти, та часть, которую всегда следует рассматривать как плоскую поверхность, может быть украшена любым простым рисунком подгузника, и этот рисунок подгузника может быть насыщенным дизайном, при условии, что детали не слишком большие или слишком маленькие. Он также может быть сформирован из изящно изогнутых частей, или из прямых линий, или кругов, или из любой комбинации этих элементов; но, предпочтительно, не полностью из прямых линий.

Если бы не тот факт, что большая часть этой центральной части скатерти должна быть покрыта предметами обеденного стола, ее вполне можно было бы украсить центральным

орнаментом, повторяющимся только по четвертям; но поскольку такой орнамент, чтобы он доставлял удовольствие, требует, чтобы его видели целиком, нежелательно, чтобы он использовался здесь. Предпочтителен рисунок подгузника, который много раз повторяется в центре, так как тогда рисунок будет хорошо виден.



Fig. 91.

Кайма скатерти, как и всех тканей, которые видны в складках, требует особого ухода, поскольку то, что хорошо смотрится на плоской поверхности, может плохо смотреться на волнистой поверхности. Нежные и изящные изгибы теряются при взгляде на складки, поскольку здесь они кажутся просто извилистыми линиями. Напротив, прямые линии, будь то горизонтальные или диагональные, и круги, хорошо смотрятся на волнистом основании. Благодаря складкам ткани эти линии приобретают утонченный характер изгибов. Способ воздействия на линии при падении на изогнутую поверхность можно легко проиллюстрировать, сформировав из бумаги полукруги и сложив их в конусы, предварительно нарисовав на них серию кругов (рис. 85) или прямых линий (рис. 86). Если эти конусы (рис. 87 и 88) теперь рассматриваются сверху или таким образом, чтобы глаз останавливался на вершинах, то будет видно, что круги теперь превратились в богато разнообразные изгибы, каждый из которых имеет форму тупого сердца или кардиоиды (рис. 89), и что прямые линии приобрели форму подковы (рис. 90). Этих иллюстраций будет достаточно, чтобы показать, что то, что кажется простым, если смотреть на плоскую поверхность, может быть изящным и доставлять удовольствие, если смотреть на изогнутую поверхность; а также поможет нам понять, что то, что может быть изящным и утонченным, если смотреть на плоскую поверхность, может стать слабым и неудовлетворительным, если упасть на волнистую поверхность. Я уже говорил, что полосы или прямые линии, *пересекающие* сложенную ткань, являются удовлетворительными. Так происходит почти во всех случаях, единственное исключение составляют женские платья. Здесь линии, пересекающие ткань, неудовлетворительны, поскольку они образуют кольца вокруг тела, которые, по-видимому, разделяют его на слои, похожие на обручи. Модели платьев *могут* состоять из узких вертикальных полос, поскольку они собраны вместе на талии фигуры и при любом движении тела образуют изящные изгибы, но с оконными драпировками дело обстоит как раз наоборот. Все вертикальные полосы здесь крайне оскорбительны, в то время как горизонтальные вполне удовлетворительны.



Fig. 92.

Рассмотрение материалов для завешивания окон, произведенных в Испании, Алжире и на побережье Марокко, покажет нам красоту горизонтальных полос; и на некоторых маленьких алжирских складах, таких как на Риджент-стрит в Лондоне и на улице Риволи в Париже, мы видим некоторые из этих тканей чрезвычайно интересного характера.

Чтобы изложить в краткой форме законы, которые должны регулировать нанесение орнамента на определенные ткани, которые видны в складках, я должен сказать...

1. Необходима большая простота схемы.
2. Круги, прямые линии, пересекающие ткань, и диагональные линии - все это в таком случае правильно и дополняется складками, которые образуют тонкие и красивые изгибы (рис. 91).
- 3-й. Если изгибы нежные и изящные, они становятся обычным явлением на волнистой или складчатой поверхности.
- 4-е. Размер рисунка следует учитывать в зависимости от величины складок материала.



Fig. 93.

В Германии на богатые жесткие ткани наносится своеобразный орнамент, который почти характерен для этой страны. Этот орнамент богат, смел, жесток по своим линиям и во всех отношениях приспособлен для украшения дорогой ткани, которая ниспадает большими складками, превращающими жесткие линии в изящные изгибы. В отношении этих любопытных, но красивых узоров следует также отметить, что они всегда просты по плану, однако богаты деталями и неизменно основаны на геометрической основе. "Немецкая готика" - это название, под которым можно отличить такой орнамент (плоский готический

орнамент всегда отличался от каменных и металлических украшений готических зданий, которые имеют прочную, а не просто поверхностную форму), [см. фиг. 92](#) и 93. Этот особый класс орнаментов служит фоном для многих старинных картин, наиболее интересная коллекция которых хранится в Кельнском музее и, безусловно, заслуживает самого тщательного изучения.

Что касается плоских шелковых обоев, которые используются в некоторых домах высшего класса в качестве обоев в домах среднего класса, то все, что нужно сказать, это то, что к ним следует относиться как к украшению стен, а не как к тканям, которые видны сложенными. Если бы меня спросили, одобряю ли я использование этих дамастов в качестве настенных покрытий, я бы ответил: "Конечно, нет". Стену лучше рассматривать как стену, а не обтягивать драпировкой настолько, чтобы оставлять пространство для паразитов между стеной и ее окружением. Существует также еще одно возражение, заключающееся в том, что видны линии соединения ткани, а они, безусловно, нежелательны.

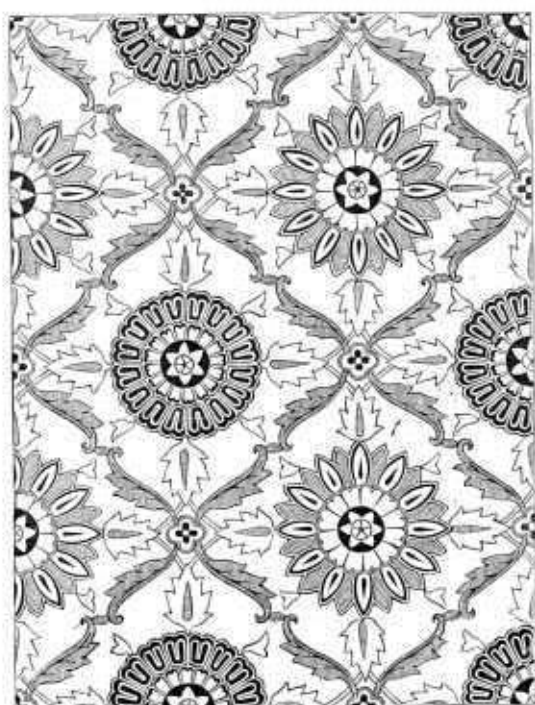


Fig. 94.

Помимо только что приведенных иллюстраций немецкого орнамента, мы приводим также образец индийской вышивки на хлопке (рис. 94). Я не могу слишком настоятельно рекомендовать разработчику выкроек для тканых изделий изучать местные ткани Индии, выставленные в Индийском музее в Уайтхолле.

Помимо собранной здесь коллекции, в большинстве наших промышленных городов также имеется большая серия образцов этих тканей, хранящихся в Торговой палате, и с ними могут ознакомиться все уважаемые члены сообщества. Говоря об этих индийских тканях, м—р Редгрейв говорит в своем отчете о дизайне, подготовленном для членов комиссии Международной выставки 1851 года: "Они почти полностью разработаны на принципах, которые здесь считаются единственными"— орнамент всегда плоский и без тени; живые цветы никогда не используются имитационно или перспективно, но являются традиционными, поскольку выставляются плоскими и в соответствии с симметричным расположением; и все другие предметы, даже животные и птицы, когда используются в

качестве орнамента, сводятся к их простейшей плоской форме. Когда добавляется цвет, он обычно передается самым простым местным оттенком, часто окаймленным более темным оттенком цвета, чтобы придать ему более четкое выражение; но оттенки цветов используются редко. Золотая ткань, изображенная на ткацком станке (рис. 95), и часть индийского шарфа (рис. 96) полностью иллюстрируют эти замечания. Орнамент расположен геометрически и симметрично, плоский, простых оттенков и окаймлен, как описано выше, более темными оттенками местного цвета. Принятый цветовой принцип заключается в балансе дополняющих друг друга красного и зеленого цветов, в обоих случаях с добавлением белого для придания выразительности и привлечения внимания к симметричному расположению орнамента. На рис. 95 представлен фиолетовый цвет, гармонирующий с золотой основой, гармония, очень часто используемая в богатых тканях Индии. На рис. 96 сорт был получен путем введения двух красных тонов, дающих более светлый оттенок для каждого другого цветка в кайме. Кайма этих шарфов прекрасно иллюстрирует простые и изящные плавные линии, которые характеризуют индийский орнамент; и на рис. 96 мы можем наблюдать разницу между восточными и средневековыми узорами — хотя в обоих признаются одни и те же принципы, последние часто более жесткие и угловатые, чем изящные веточки этой каймы. Обе эти работы показывают, сколько красоты может быть достигнуто простыми средствами, если руководствоваться справедливыми принципами, и насколько совершенно ненужными являются многочисленные оттенки, с помощью которых современные дизайнеры думают придать ценность своим работам, но которые увеличивают трудности производства непропорционально любому получаемому от них эффекту — более того, часто даже к абсолютному ущербу ткани. Если мы посмотрим на детали индийских узоров, мы будем удивлены их чрезвычайной простотой и удивимся их богатому и удовлетворительному эффекту; однако вскоре станет очевидно, что их красота полностью является результатом соблюдения принципов, описанных выше. Сами детали часто некачественны, плохо прорисованы и являются обычным явлением; тем не менее, исходя из знаний дизайнера, должное внимание к точной орнаментации ткани и утонченная деликатность, проявляющаяся в выборе *количества* и оттенков, как для основы, где в качестве основы не используется золото, так и для декоративных форм тканей, по отдельности и в целом, являются уроком для наших дизайнеров и производителей, преподанным теми, от кого мы меньше всего этого ожидали".

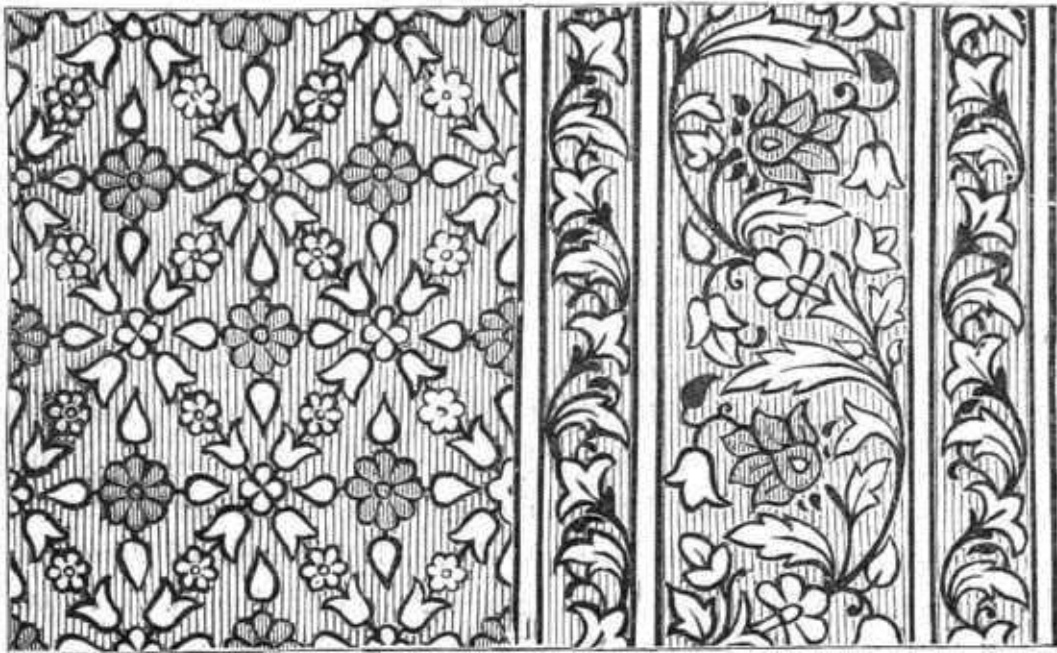


Fig. 95.



Fig. 96.

Многое из того, что здесь говорит мистер Редгрейв, заслуживает тщательного рассмотрения, и я могу лишь порекомендовать студенту изучить эти прекрасные индийские ткани и рассматривать их в сочетании с замечаниями, которые мы сделали относительно них и тканей в целом.

ГЛАВА VII.

ОТДЕЛ I.

В этой главе я должен начать наше рассмотрение керамики, особенно полых сосудов; и я делаю это с большим удовольствием, поскольку изделия из керамики существуют дольше, хотя из-за свойств материала, из которого они сделаны, они более хрупкие, чем изделия, сделанные почти из любого другого вещества. Нам известно много произведений греческой керамики, и немало подобных произведений древних египтян, и они сохранились не просто как фрагменты, а как произведения целиком, и с той же красотой, которой они обладали, когда впервые вышли из рук мастера.

Глина - самый желанный материал для создания полезных и красивых произведений, и на это есть много причин. Во-первых, она настолько недорога, что практически не имеет ценности; во-вторых, из нее легко формуют сосуды практически любой требуемой формы; в-третьих, из нее можно "обрабатывать" формы необычайной красоты мгновенным упражнением мастерства; в-четвертых, глина от природы бывает многих красивых цветов; в-пятых, она способна получать при нанесении на ее поверхность любое количество цвета и сохранять нанесенные на нее цвета в неизменном виде на века; и в-шестых, она восприимчива к высочайшей художественной отделке или смелому эскизному прикосновению руки моделиста. Я говорю, что глина - очень желанный материал для изготовления сосудов различных видов из-за своей дешевизны. Это свойство дешевизны дает материалу преимущество перед многими другими материалами гораздо более дорогостоящего характера, которые не следует упускать из виду, поскольку столь долгое существование столь многих изделий из фаянса обусловлено главным образом бесполезностью материала, из которого они изготовлены. В своей первой главе я привел выдержку из работ профессора Джорджа Уилсона, показывающую, что золото и серебро, хотя и прекрасны сами по себе и достойны того, чтобы из них изготавливали изысканные изделия, все же слишком соблазнительны для вора и для всех, кто стеснен в средствах, чтобы долго оставаться в форме произведений искусства. Семьи, оказавшиеся в стесненных обстоятельствах и поэтому вынужденные расстаться со своей старой тарелкой, растопили ее, чтобы скрыть свой позор. Чтобы проиллюстрировать это, позвольте мне процитировать "Справочник по искусствам Средневековья и Возрождения применительно к отделке мебели, оружия, драгоценных камней и т.д., переведенный с французского месье Жюлем Лабартом в 1856 году". После перечисления имен многих мастеров по драгоценным металлам автор говорит: "Мы можем составить некоторое представление о том, какими художниками были эти итальянские ювелиры четырнадцатого, пятнадцатого и шестнадцатого веков и какие замечательные работы они, должно быть, создали. Но, увы! почти все эти благородные произведения погибли; их художественная ценность не является защитой от алчности или необходимости, страха грабежа или любви к переменам. Но очень немногие имена даже этих искусных художников дошли до нас, и, рассказывая о тех, которые сохранились для нас в трудах Вазари, Бенвенуто, Челлини и других, мы редко можем указать, что какая-либо из их работ все еще существует.

"Челлини говорит нам, что в то время папа Климент VII. оказавшись осажденным в замке Святого Анджело, он получил приказ вынуть все драгоценные камни, которые были на тиарах, священных сосудах и драгоценностях суверенного понтифика, и переплавить золото, которого он добыл 200 фунтов. Сколько художественных сокровищ, должно быть,

погибло в горниле Челлини". Теперь мы ясно видим, что, хотя глина - гораздо более хрупкий материал, чем серебро или золото, сама ее бесполезность, несмотря на хрупкость, придает ей долговечность.

Мы уже говорили, что из глины легко формуют сосуды практически любой требуемой формы. Это так в определенных пределах. На протяжении всех этих глав я не упускал возможности настаивать на важности обработки каждого материала надлежащим образом и самым простым и непринужденным способом, которым материал может быть обработан. Почти каждый материал можно просто "обработать" тем или иным способом или находясь в каком-то определенном состоянии.

Стекло находится в расплавленном состоянии, в котором ему можно "выдувать" самые красивые формы, и этот процесс выдувания занимает всего несколько секунд. Стекло также имеет твердое состояние, но поскольку из него можно сделать произведения необычайной красоты, проявив сиюминутное мастерство, было бы крайне глупо брать массу из цельного стекла и путем кропотливого измельчения придавать ему форму бутылки или чаши. К счастью, бывает так, что если обрабатывать материал самым простым и подходящим образом, то получаемые результаты оказываются более красивыми и удовлетворяющими, чем те, которые достигаются любым обходным методом производства. Стекло следует формовать в полые сосуды только в его пластичном состоянии, поскольку в твердом состоянии ему нельзя придать форму таких сосудов, которые нам требуются, без затрат большого количества ненужного, следовательно, расточительного труда. Но если требуется масса из хрусталя или мрамора, чтобы принять форму чаши или купели, то необходимо прибегнуть к трудоемкому процессу измельчения, поскольку эти вещества не имеют пластичного состояния.

Гончарный круг был известен с древнейших исторических времен, и он во все времена был инструментом, с помощью которого изготавливались лучшие глиняные сосуды. Глиняную массу подходящего размера помещают на горизонтальный деревянный диск, которому сообщают вращательное движение. Мастер вдавливая большие пальцы в центр пластины, а затем, приблизив пальцы к большим пальцам, превращает глину в чашку, миску, вазу, глиняный кувшин или любую другую форму, какую ему заблагорассудится; и если он искусен, мастер может формировать предметы изумительной красоты с быстротой, которая поражает всех, кто впервые видит его способ работы.

Если бы гончары для производства таких изделий, которые нам требуются в повседневной жизни, довольствовались "гончарным кругом", мы были бы почти уверены в определенной красоте домашней фаянсовой посуды, но это не так. Они делают причудливые формы из парижского гипса и проволоочной сетки, раскатывают глину так, как кондитер раскатывает тесто, и обрабатывают ее как корж для пирога, вместо того чтобы применять к ней простое мастерство. Ни миске, ни тарелке не обязательно иметь зубчатый край, на самом деле они гораздо лучше смотрятся без него; и если бы удалось избежать ненужных и даже нежелательных нелепостей и использовать простой и естественный метод обработки каждого материала по отдельности, то в искусстве быстро произошел бы значительный прогресс.

Странно, но это правда, что работник, работающий с одним материалом, кажется, редко бывает доволен тем, чтобы его работы выглядели как можно лучше и последовательнее; он скорее стремится создавать плохие имитации чего-то другого. Мы все видели глиняные кувшины, сделанные в имитации плетения, хотя делать это явно глупо, поскольку ни один

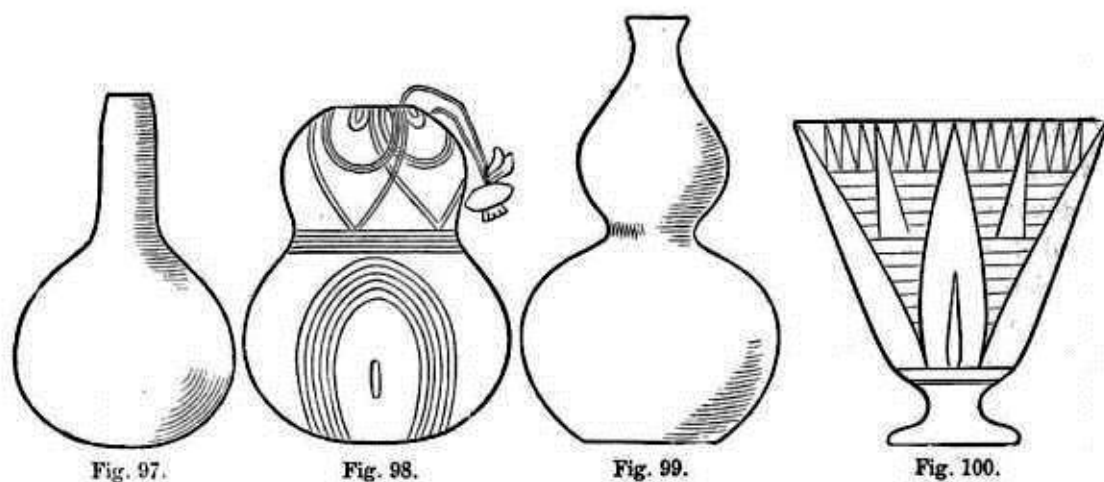
плетеный сосуд не может вместить воду, а имитируемый предмет гораздо менее красив, чем тысячи форм, которые способна принимать глина. Мужские головы без мозгов являются или, по крайней мере, были любимыми кувшинами. Что ж, я не сомневаюсь, что в Природе существует множество моделей для воплощения этой идеи; но почему мы должны копировать их, делая кувшин в форме полый головы, я не знаю. У меня есть кувшин для молока, такой, какие распространены в округе Суонси в Южном Уэльсе, в виде коровы. Хвост скручивается в виде ручки; через отверстие в спинке впускается молоко, а через рот оно выбрасывается. Более убогую и грубую идею едва ли возможно себе представить, и все же вульгарные люди восхищаются этим кувшином. Давайте проработаем материал простым и подходящим образом, и удовлетворительные результаты почти наверняка будут получены.

Я уже говорил, что глина, как таковая, имеет много красивых цветов. Натуральная глина бывает черной, серо-белой, красной, коричневой и желтой, и она способна приобретать множество желаемых оттенков с помощью химических средств. Мы не используем цветные глины, как следовало бы. Мы хотим, чтобы было так много белого — все выглядело таким чистым. По крайней мере, вся декоративная посуда должна быть художественной, а художественный эффект должен вытеснять ту холодную белизну, которую голландцы и англичане ошибочно принимают за чистоту. Глина хорошего естественного цвета - это не то, что нужно прятать или стыдиться.

Глина способна, будучи покрытой глазурью, приобретать любое количество оттенков и сохранять их красоту практически в течение любого периода времени. Эти качества бесценны для художника-орнаментиста. Цвет не всегда находится в его распоряжении. Ювелиру трудно его достать, но гончару он очень доступен. Цвет способен придать предметам очарование, которого они не могли бы иметь без него. Давайте правильно и плодотворно использовать предоставленную таким образом в наше распоряжение силу, и тогда долговечный характер создаваемых нами цветовых гармоний сможет радовать потомков в грядущие века.

Глина подвержена высочайшей художественной обработке или смелой эскизной обработке. В некоторых случаях отделка очень желательна. Чашка, которой пользуется миледи в своем будуаре, должна быть изящной, ибо что достойно прикоснуться к священным устами обитательницы прекрасного жилища, как не такая нежная и изысканная работа?

Однако, как правило, мы переоцениваем ценность отделки и недооцениваем смелые художественные эффекты. Чрезмерная отделка часто (но далеко не всегда) разрушает художественный эффект. Передо мной несколько образцов японской фаянсовой посуды, которые сделаны из грубой темно-коричневой глины и в значительной степени лишены той отделки, которую, по-видимому, так ценит большинство европейцев, тем не менее они художественны и прекрасны. В случае с дешевыми товарами мы тратим время на то, чтобы придать поверхности гладкость, в то время как японцы посвящают его созданию художественного эффекта. Мы получаем финиш без искусства, они предпочитают искусство без отделки.



Теперь мы должны уделить особое внимание форме глиняных сосудов и способу нанесения на них орнамента.

В своем первобытном состоянии человек, по-видимому, использовал скорлупу некоторых фруктов в качестве сосудов для питья и бутылок; и по сей день мы находим множество племен нецивилизованных или получивилизованных людей, использующих сосуды того же класса. "Горшки для обезьян" (твердая скорлупа *Lecythis allaria*), оболочки бразильского ореха (*Bertholetia excelsa*) и особенно кожура тыквы-калебаса и многих видов тыквенных (рис. 97 и 98), были использованы именно таким образом.^[26] Первые попытки изготовить глиняные сосуды были просто попытками скопировать в глине формы фруктовых оболочек, которые использовались в качестве сосудов для питья. После того, как была приобретена способность формировать глиняные сосуды, обладающие определенным совершенством изготовления, мы все еще находим происхождение гончарного искусства, проявляющееся в определенных работах. Таким образом, в Китае, где гончарное искусство так давно было понято, мы все еще находим сосуды, сделанные в форме бутылочной тыквы, как это было принято в те дни, когда они только начинали заниматься производством (рис. 99). Прежде чем рассматривать формы сосудов с утилитарной точки зрения, я должен сказать изучающему, что определенные формы характерны для разных народов и разных периодов времени.

Греческие формы, как мы можем их назвать, то есть формы тех сосудов, которые изготовляли греки, относятся к определенному классу, а сосуды, изготовленные египтянами, относятся к другому типу; в то время как сосуды китайцев, индийцев, японцев и мексиканцев, опять же, отличаются друг от друга и от сосудов как греков, так и египтян. Изяществом форм выделяются сосуды древних греков (рис. 101 и 102); простой, исполненной достоинства строгостью - у египтян (рис. 100); причудливостью - у мексиканцев (рис. 103); сочетанием изящества с достоинством - у китайцев (рис. 104 и 105); а сочетанием красоты с изысканностью - у японцев (рис. 106); в то время как формы индийцев (рис. 107 и 108) во многих отношениях напоминают формы японцев. Рис. 109 - сосуд для воды из Га, а рис. 110 и 111 - кувшины из Марокко.

Я не могу вдаваться в подробности, касающиеся характерных форм сосудов, производимых этими различными народами, но должен довольствоваться несколькими иллюстрациями

различных форм, оставляя этот вопрос на усмотрение изучающего. Британский музей, Музей Южного Кенсингтона и Индийский музей помогут ему в его исследованиях.

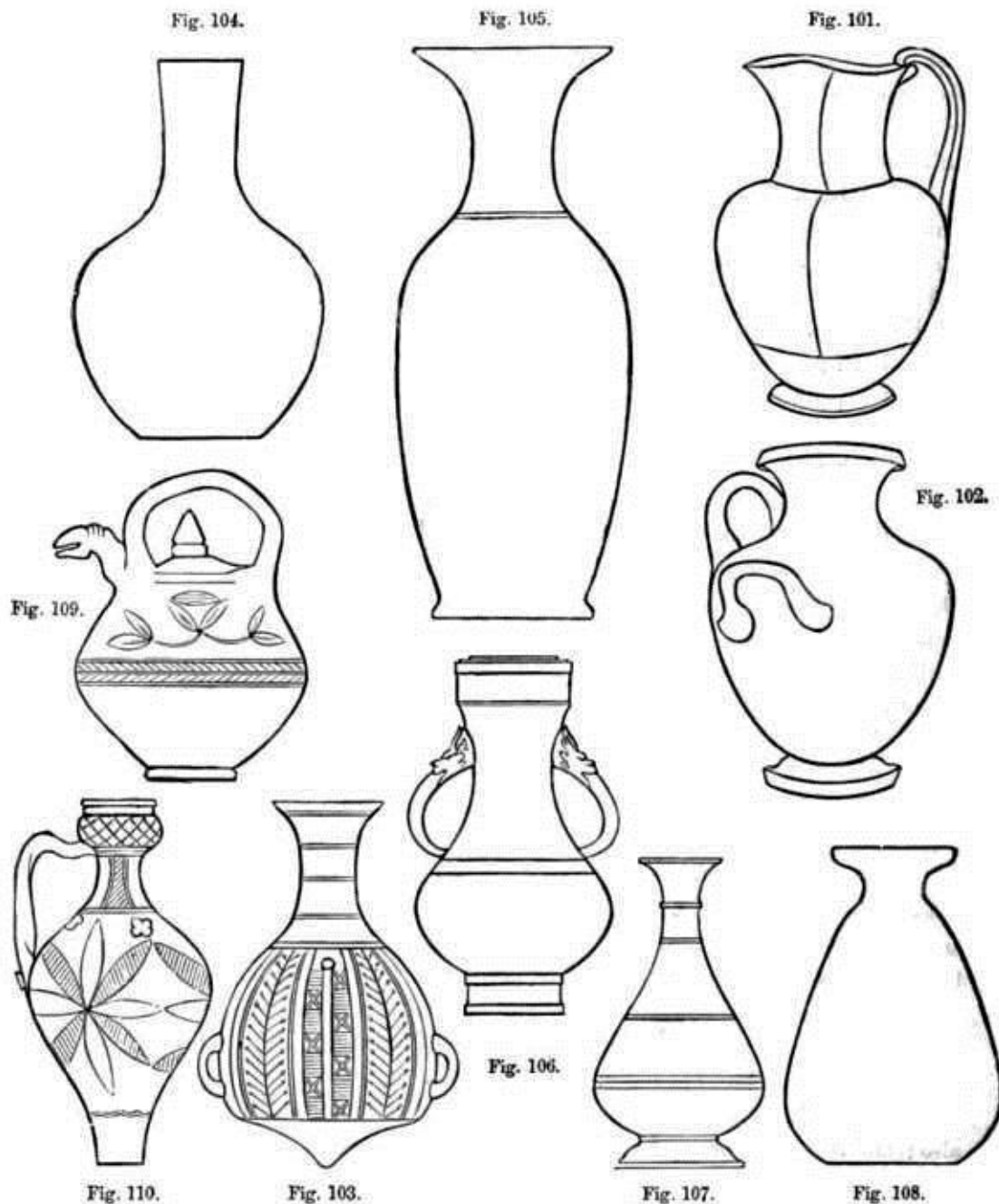
Было сказано, что о характере народа можно судить по его сосудам с водой. Поскольку рассмотрение этого утверждения приведет нас к пониманию того, насколько идеально домашняя утварь может соответствовать цели, которой она должна служить, я извлеку из моей книги "Искусство декоративного дизайна" несколько замечаний по этому поводу.

Это утверждение можно хорошо "проиллюстрировать на примере египетских и греческих сосудов для воды, у первого из которых стенки сужаются кверху и наклоняются внутрь, небольшое отверстие и округлое основание, а горловина сосуда перекрыта дугообразной ручкой, причем весь сосуд изготовлен из бронзы (рис. 112); последний состоит из корпуса яйцевидной формы (широкий конец находится сверху), опирающегося на надежную ножку, которая увенчана большим расходящимся элементом воронкообразной формы (рис. 113). У него нет ручки над отверстием, но есть по одной с каждой стороны.

"Эти сосуды отличаются не только формой, но и сопутствующими обстоятельствами; и именно это различие в обстоятельствах привело к различию формы двух сосудов для воды.

"Особенности египетского сосуда для воды заключаются в том, что он сделан из бронзы, округлость его основания делает его непригодным для стояния, узость его горловины и ручки, выгибающей отверстие дугой; а греческого - в том, что он выкован из глины, надежное основание, широкое горлышко, сужение в центре и ручки по бокам. По этим сосудам мы должны судить, что египтяне черпали воду из реки или в каком-то другом месте, которое требовало, чтобы сосуд был прикреплен к шнуру и опущен в источник подачи воды, поскольку округлость основания сразу указывает на это, поскольку это позволяет сосуду наполняться, переворачиваясь на бок (если бы его основание было плоским, он плавал бы на воде); он также сделан из металла, чтобы облегчить этот конец. Изогнутая ручка указывает не только на крепление сосуда к веревке для того, чтобы его можно было опустить в воду, но и на то, что сосуд подвешивался к руке так, как в настоящее время носят ведра, а суженное горлышко сдерживает расплескивание воды: и мы обнаруживаем, что то, на что указывает этот простой сосуд для воды, имело место, поскольку египтяне черпали воду из Нила именно тем способом, на который указывает сосуд; но у греков обстоятельства были иными, и форма сосуда соответственно различалась. Основание здесь плоское, чтобы сосуд мог стоять; горловина большая, чтобы собирать воду, которая падала сверху, — с капающих камней и водостоков. При таком способе сбора воды не требовался сосуд из тяжелого металла; сужение предотвращало расплескивание воды при переноске, и до этого момента сосуд был наполнен, и не выше; а ручки сбоку показывают, что его несли на голове. Но в сочетании с таким способом переноски есть еще одно интересное соображение, заключающееся в высоком расположении центра тяжести. Если мы попытаемся уравновесить палку с одним расширенным концом на пальце, окажется необходимым, чтобы груз находился наверху; а при балансировании чего бы то ни было обнаружится, что для того, чтобы предмет двигался устойчиво, точка наибольшего веса должна быть значительно приподнята над основанием. В греческом сосуде для перевозки воды, который балансировали на носу, мы находим, что это условие полностью соблюдалось, центр тяжести находился высоко, в то время как на египетском судне центр тяжести был низким; но там, где сосуд нужно нести под руками, низкое расположение центра тяжести является таким же большим преимуществом, как и в случае кареты, где безопасность достигается благодаря тому, что центр тяжести опускается. Таким образом, греческий сосуд для воды состоит из полости для удержания воды, воронки для сбора и

направления воды, основания, на которое опирается сосуд, и ручек, позволяющих поднимать его к изголовью, а центр тяжести расположен высоко, чтобы его можно было легко сбалансировать; и по этому сосуду мы должны судить, что греки добывали воду из капающих камней и водостоков, и это именно то, что произошло. Это прямое указание на египетские и греческие сосуды для воды; и все же, сколько обстоятельств и происшествий из обычной жизни можно представить себе связанными с этими различными формами сосудов. Сплетничают у колодца и задерживаются на берегу реки, где изображение финиковой пальмы отражается в стеклянной поверхности воды. Воздействие шума плещущейся воды на сознание в одном случае в сочетании со сравнительно громкой и энергичной речью, которая была бы необходима для того, чтобы голос не тонул в шуме, и спокойного спокойствия берега реки в другом, где прозрачная вода всегда течет в безмолвном величии, должно быть значительным. Тогда у нас есть искусство гончара, необходимое для изготовления сосуда в одном случае, и ремесло металлурга в другом — выкапывание глины, добыча металла, обжиговые печи. Мы не будем продолжать эту часть темы дальше и привели эту иллюстрацию, чтобы показать, насколько хорошо продуманные объекты раскрывают нам привычки и обычаи народов, в которых они возникли".



Теперь будет очевидно, что даже обычный объект может получиться в результате такого тщательного рассмотрения, что его форма сразу же укажет на его использование; но объект только тогда раскроет цель, для которой он был создан, с определенностью выражения, когда он в совершенстве соответствует цели, предложенной его созданием. Совет, который я должен дать каждому дизайнеру, заключается в том, чтобы тщательно изучить, что именно требуется, прежде чем он приступит к формированию своих представлений о том, каким должен быть предлагаемый к созданию объект, а затем усердно стремиться придать ему такую форму, которая позволит ему идеально соответствовать потребностям, которым он призван соответствовать.

Больше будет сказано о форме, когда речь пойдет о стеклянных сосудах и работе серебряных дел мастеров; и при рассмотрении этих вопросов мы также приведем закон, который регулирует применение ручек и носиков к сосудам; и крайне важно, чтобы они были правильно расположены, чтобы сосудом можно было пользоваться с удобством [\(см. стр. 140\)](#). Теперь следует сказать несколько слов об украшении глиняных сосудов, но по этому поводу наши замечания должны быть краткими.

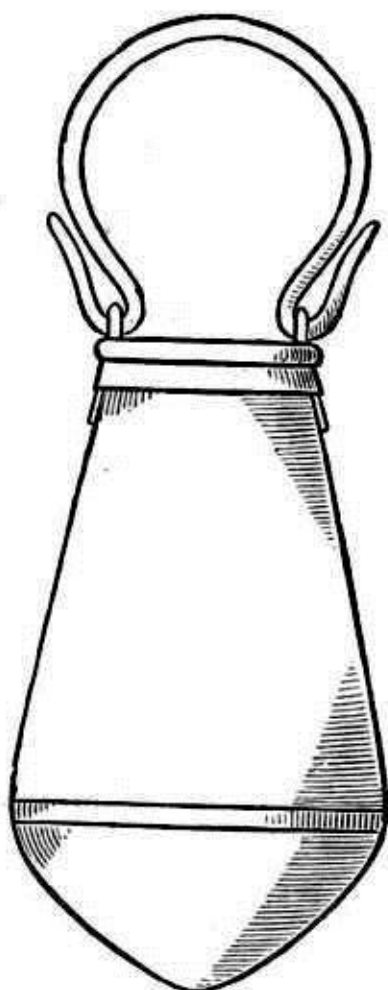


Fig. 112.



Fig. 111.

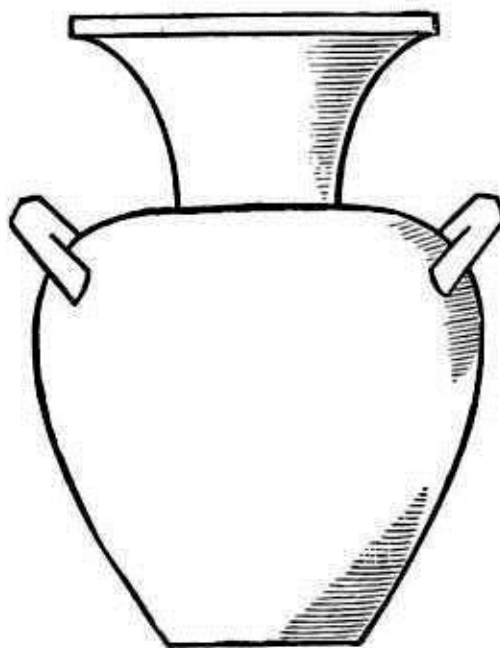


Fig. 113.

Объект, на который наносится украшение, должен определять характер используемого украшения. В случае сосуда, который при использовании должен быть частично скрыт, следует придерживаться большой простоты обработки, и орнамент может с преимуществом состоять из повторяющихся частей. В случае тарелки в центре должно быть мало орнамента или его вообще не должно быть; но если есть центральный орнамент, то это должна быть

небольшая, правильная, расходящаяся фигура, состоящая из одинаковых частей (рис. 114 и 115). Бордюр также должен состоять из повторяющихся простых элементов, поскольку тогда порции будут хорошо смотреться, если их накрыть; и эти замечания в равной степени применимы ко всем типам тарелок, независимо от того, предназначены ли они для ужина или десерта.



Fig. 114.

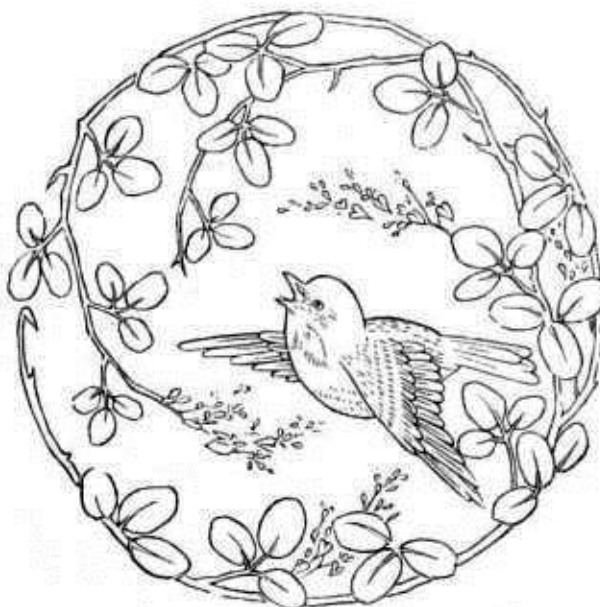


Fig. 116.

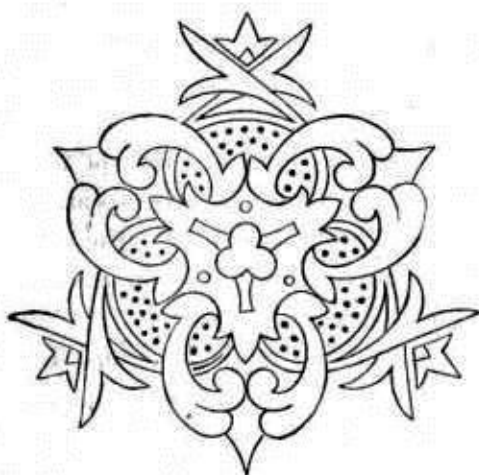


Fig. 115.



Fig. 117.

Ни на одной тарелке не должен быть нарисован ни пейзаж, ни фигура, ни группа цветов. Все, что имеет правильный или неправильный путь вверх, неуместно в таком положении, поскольку какой бы орнамент ни был нанесен на тарелку, он должен находиться во всех положениях как можно более правильным образом вверх для смотрящего. Кроме того,

пейзажи, группы цветов и фигуры портятся, если они частично скрыты, при условии, что они выглядят удовлетворительно, когда видно все целиком.

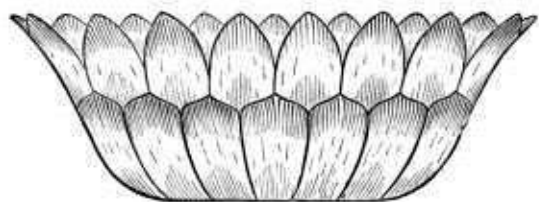


Fig. 105.

Тарелки могут иметь белое покрытие, поскольку желательно, чтобы предметы, на которых подается еда, отличались предельной чистотой, однако против кремового оттенка возражений быть не может. Я бы, однако, предпочел белые тарелки с довольно глубоким синим, индийским красным, бордовым или коричневым рисунком на них и бледно-желтую скатерть, на которой они будут лежать.

В случае чашек и блюдца процедура должна быть аналогичной обработке тарелки. Блюдце может иметь простой орнамент по краям, состоящий из повторяющихся частей, и практически без орнамента в центральной части, на которой стоит чашка. Чашка может иметь орнамент по внешней границе и двойную узкую цветную линию вокруг верхней части внутренней части, но никакого другого орнамента здесь не требуется.

Какой бы орнамент ни был размещен вокруг чашки, или вазы, или любого другого высокого предмета, он должен быть таким, чтобы не пострадала перспектива, поскольку вряд ли какую-либо часть орнамента можно увидеть иначе, чем в укороченном виде (рис. 103 и 111). Пусть простота будет основным принципом оформления всех округлых предметов, и всегда помните, что прямая линия на плоской поверхности становится кривой на круглой поверхности ([см. стр. 110](#)).

Я описал, что является правильным украшением тарелки, чашки и блюдца, но существуют и другие методы обработки, отличные от только что названных. Японцы очень любят расставлять маленькие круглые группы цветов на тарелках, блюдах и вазах (рис. 116 и 117). У греков были различные способы украшать свои тазы и вазы орнаментом, а египтяне были равнодушны к плану изобразить чашу в виде цветка лотоса (рис. 100). Но когда они сформировали чашечку таким образом, они были осторожны, чтобы нарисовать цветок условно и орнаментально, и никогда не создавали имитационных работ ([см. стр. 24](#)). Точно так же китайцы относятся к цветку священной фасоли (рис. 118).

То, что я сказал, было адресовано студенту. Замечания, однако, сделанные относительно выбранной формы, которая наиболее соответствует предложенной цели, и условий, на которые я буду ссылаться как на регулирующие применение ручки и носика к любому предмету, обязательны для всех, кто хочет создать удовлетворительные работы; но для гения, который обладает способностью создавать красивые и энергичные орнаменты, и чей вкус за годы учебы и совершенствования стал утонченным и рассудительным, я не могу давать никаких правил, его собственный вкус является лучшим ориентиром.

РАЗДЕЛ II.

Говоря о фаянсе, я настаивал на желательности использования каждого материала самым простым и естественным способом и проиллюстрировал это, сказав, что стекло может

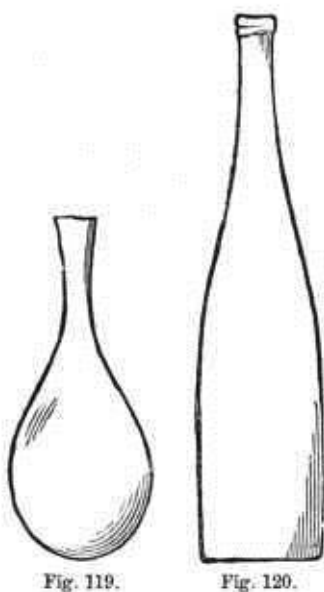
находиться как в расплавленном, так и в твердом состоянии, и что, находясь в расплавленном состоянии, из него можно "выдувать" формы изысканной красоты. Выдувание стекла - это операция, требующая мастерства, операция, в которой нам на помощь приходят законы природы, и я не могу слишком настойчиво повторять свое утверждение о том, что каждый материал должен быть "обработан" самым простым и подходящим образом; и я думаю, что наше рассмотрение формы стеклянных сосудов сделает разумность моего требования очевидной.

Пусть часть расплавленного стекла соберут на конце металлической трубки и выдуют в пузырь, пока трубка будет выходить вертикально изо рта оператора, и сформируют колбу, подобную той, которая используется для транспортировки оливкового масла (рис. 119); и какой сосуд может быть прекраснее такой колбы? Изящество его формы очевидно; изящный изгиб боковин, легкая припухлость луковицы и изысканно закругленное основание - все это демонстрирует красоту.

Здесь мы получаем сосуд, сформированный для нас почти полностью Природой. Именно притяжение превращает то, что могло бы быть простым пузырьком или полый стеклянной сферой, в изящно вытянутую колбу изящной формы. Это можно принять за принцип, согласно которому всякий раз, когда материал способен быть "обработан" способом, который настолько обеспечит действие законов природы, что изменит формы объектов, в которые он формируется, очень желательно, чтобы мы воспользовались таким средством формирования, поскольку воздействие гравитации и подобных сил на пластическую материю рассчитано на придание красоты форме.

Когда глина обрабатывается на гончарном круге, ее форма определяется мастерством оператора и она достаточно жесткая, чтобы в значительной степени сохранять приданную ей форму; однако воздействие на нее силы тяжести, пока она обладает какой-либо пластичностью, рассчитано на обеспечение изящества формы. Изучающий искусство должен всегда помнить это правило - кривая красива ровно настолько, насколько трудно определить ее происхождение ([см. Главу I, стр. 23](#)). При изготовлении ваз, бутылок и т.д. Знание этого закона очень важно, и действие силы тяжести на полые пластиковые сосуды рассчитано таким образом, чтобы придать их изгибам утонченность (замысловатую красоту) характера. Убедившись, что материал должен быть обработан способом, наиболее соответствующим его природе, мы должны затем рассмотреть, какой цели призван служить формируемый объект.

Возьмите обычную бутылку (рис. 120) и рассмотрите ее. Нужен такой сосуд, который будет стоять, в котором можно хранить вино. Он должен иметь прочное горлышко, чтобы можно было вбить пробку, не раскалывая ее, и должен быть изготовлен из материала, не впитывающего влагу. Стекло, как материал, превосходно отвечает требованиям, и в этой бутылке можно хранить вино; оно выдержит, а ободок вокруг горлышка придает ему крепости. Но, помимо удовлетворения названных требований, он прост в изготовлении и красив. Дизайнер должен быть практиком, но он также должен быть художником. У нас должны быть полезные сосуды, но предметы, которыми мы должны себя окружать, также должны быть красивыми; и если они не будут красивыми, наша тонкость чувств и способность ценить Природу, которая полна красот, будут ослаблены. Бутылка - это просто продолговатый пузырь, нижняя часть которого вдавлена так, чтобы он мог стоять, а горлышко утолщено стеклянным ободком, который надет вокруг него.



Здесь мы имеем бутылку естественной формы; она сделана из тяжелого стекла, а пузырек в нижней части был толстым, отсюда и его удлиненная форма; но если для любого пузырька требуется длина, а стекло даже легкое, ее всегда можно придать, раскачивая пузырек от центра, чтобы центробежная сила действовала в направлении его длины; или, если его нужно расширить, это также легко можно сделать, придав ему вращательное движение, в результате чего центробежная сила будет действовать от оси сосуда наружу, а стекло будет легким, не от вершины к основанию, как в первом случае. В любом случае в полученной форме проявилась бы определенная доля красоты, поскольку Природа здесь работает на нас. (Сравните короткую, пухлую, но красивую бутылку, в которой мы получаем кюрасао, с бутылкой "хок", где будут проиллюстрированы два естественных способа формования бутылок.) Наши винные бутылки формируются, отсюда их уродство. Мы работаем без помощи Природы, а в награду пожинаем уродство.

Давайте теперь рассмотрим, каким должен быть графин. Во многих отношениях потребности, для удовлетворения которых предназначен графин, аналогичны тем, которые удовлетворяет только что перечисленная бутылка, но здесь есть большая разница — бутылка *предназначена* для того, чтобы ее наполняли только один раз, в то время как графин придется наполнять много раз; и бутылка сделана так, чтобы ее можно было перемещать, в то время как графин не предназначен для длительных путешествий. Это правда, что бутылку можно наполнять много раз, но это не предполагается, поскольку тот факт, что мы используем воронку, когда хотим наполнить ее, ясно показывает, а без воронки сосуд неполон. Все предметы, предназначенные для многократного наполнения, должны иметь горлышко в форме воронки (см. Мои замечания о греческом сосуде для воды, [стр. 121](#)), но если бы у бутылки было расширенное отверстие, она была бы плохо приспособлена для транспортировки. Графин должен иметь емкость для хранения жидкости; он должен надежно стоять и иметь двойную воронку — воронку для сбора жидкости и направления ее в бутылку и воронку для сбора жидкости и вывода ее из бутылки. Им также должно быть удобно пользоваться и держать, а верхняя воронка должна иметь такой характер, чтобы направлять жидкость в нужном направлении при наливании из графина.

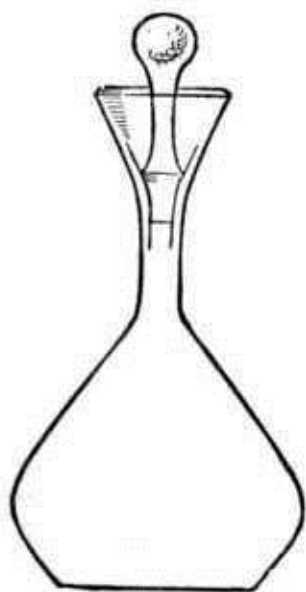


Fig. 121.

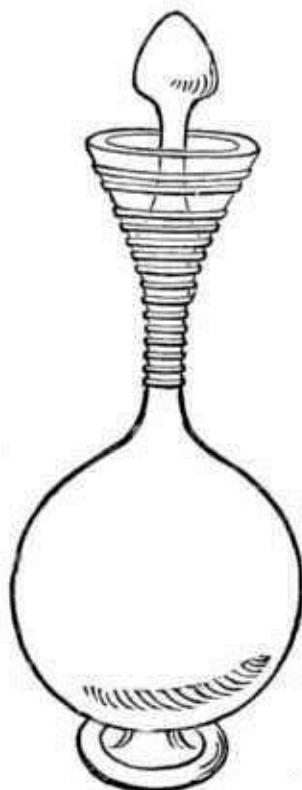


Fig. 123.

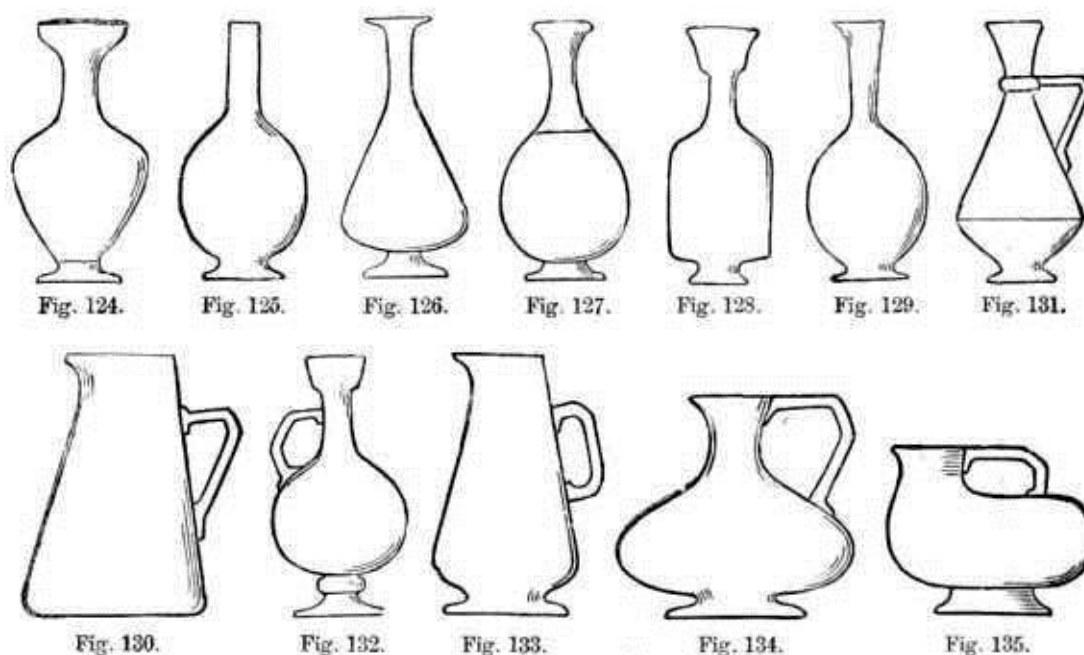


Fig. 122.

Если мы возьмем колбу, придадим ей плоское основание и слегка расширим верхнюю часть горлышка, придав ему форму воронки, то получим все, что требуется от графина, за исключением постоянной пробки, которая представляет собой стопор (рис. 121).

Но поскольку большинство графинов предназначены для хранения вина, блеск которого не сразу бросается в глаза, когда та часть сосуда, в которой находится жидкость, находится непосредственно на столе, желательно придать сосуду опору или, другими словами, приподнять корпус графина так, чтобы свет окружал его как можно полнее (рис. 122 и 123).

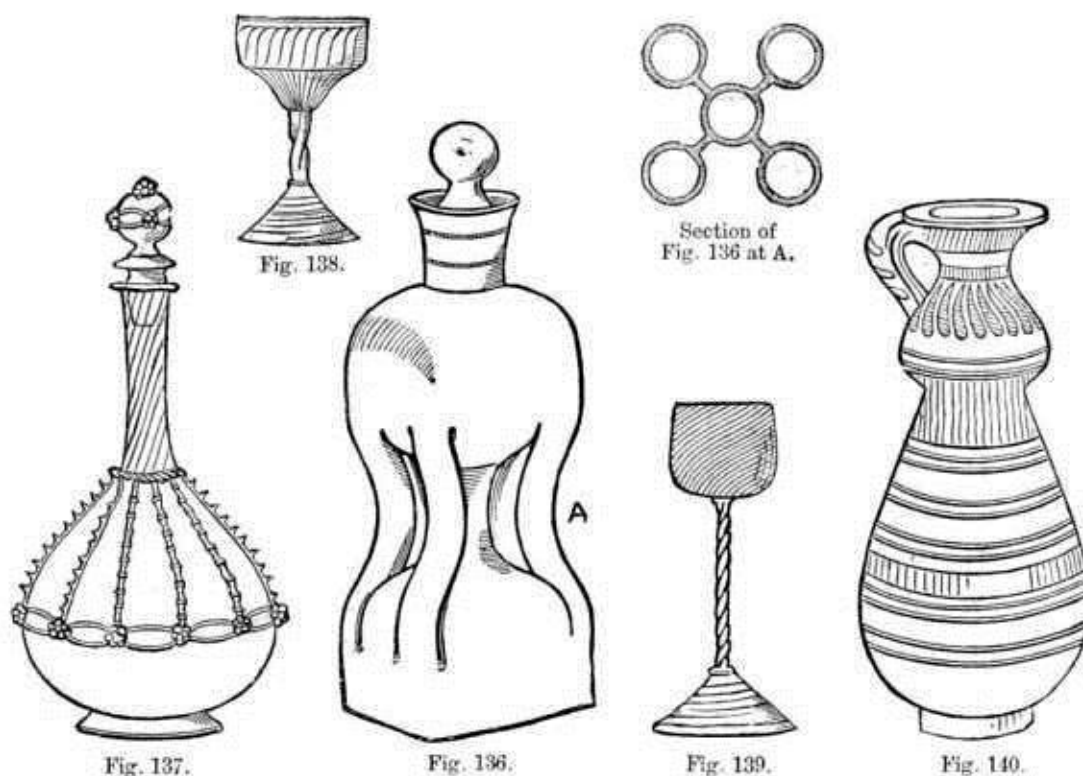
На рис. 124-135 я привожу несколько форм графинов и кувшинов, которые можно увидеть в витринах наших лучших магазинов, и которые я считаю желательными для таких сосудов; и при рассмотрении формы таких сосудов необходимо учитывать характер верхней части горлышка (края), а также корпуса и основания. Обратите также внимание на то, высоко или низко расположен центр тяжести, а также на положение и характер ручки; но о применении ручек к сосудам я расскажу при рассмотрении работы серебряных дел мастеров ([см. стр. 140](#)).



Помимо графинов и бутылок, из стекла изготавливают бокалы, фужеры для вина, подставки для цветов и многое другое; но принципы, которые мы уже изложили, будут одинаково применимы ко всем, ибо если предметы получаются в результате простейшего способа обработки материала и идеально соответствуют цели, поставленной при их изготовлении, и красивы, то от них ничего другого ожидать нельзя.

Многие предметы причудливой формы были созданы простым выдуванием стекла, и некоторым из этих усилий я сочувствую. Везде, где произведенное произведение действительно приспособлено для использования или где достигается художественный эффект, стеклодув вызывает мою горячую симпатию; но если усилия направлены просто на создание новизны, полученный результат наверняка будет неудовлетворительным. Большая часть венецианского стекла проиллюстрирует эти последние замечания.

На рис. 136 изображена превосходная и живописная бутылка для спиртного; ее легко держать, и она необычна на вид.^[27] Рис. 137, 138 и 139 представляют собой сосуды из венецианского стекла, полностью обработанные у горловины печи, без огранки и гравировки - они художественные и имеют интересный внешний вид; в то время как рис. 140 представляет собой изделие из римского стекла, в котором верхнее вздутие полезно, если жидкость содержит осадок, который нежелательно выливать вместе с жидкостью.



Есть одна вещь, относящаяся к столовому стеклу, которую мы сейчас недостаточно рассматриваем, а именно его способность сохранять цвет. Наша единственная идея при изготовлении стеклянных сосудов - имитация хрусталя, если только нам не посчастливится изготовить сосуд самого яркого оттенка. За исключением бокалов для бокалов, которые обычно бывают рубинового, темно-зеленого или насыщенного желто-зеленого цвета, мы редко используем на наших столах тонированное стекло. Все эти три цвета, которые мы обычно используем в очках, слишком яркого оттенка для обычных целей, и они грубы и вульгарны. Любопытно, что мы ограничиваемся этими цветами, когда стекло способно принимать самые нежные оттенки, проявляясь в виде мягкого, едва уловимого золотистого оттенка прекраснейших светло-третичных зеленого, сиреневого и синего, да и вообще практически любого цвета.

Почему же тогда мы должны использовать только два или три цвета, причем самого грубого характера? Если осмотреть римское и греческое стекло Британского музея, то будет видно, что римляне использовали различные мягкие и деликатные оттенки, и я не вижу, почему мы не должны этого делать. По многим причинам цвет наших очков для скакалки крайне нежелателен, но особенно для двоих. Во-первых, как уже говорилось, цвет вина настолько яркий, что они кажутся просто темными пятнами на скатерти и совершенно не придают столу приятного цветового эффекта; и, во-вторых, они полностью разрушают красоту внешнего вида, которую могло бы придать вино в противном случае.



Fig. 141.

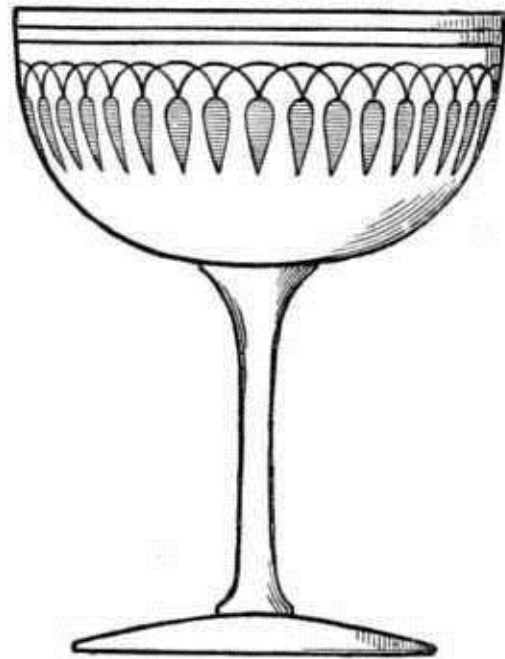


Fig. 142.

Ни один бокал, который должен содержать жидкость приятного цвета, не должен иметь такого сильного оттенка, чтобы портить красоту содержащейся жидкости, и особенно это верно, когда цвет бокала противоположен цвету жидкости: так, красная жидкость, помещенная в ярко окрашенный зеленый бокал, приобретает крайне неприятный вид, и все же мы часто видим, как кларет подают в зеленых бокалах. Обеденный стол требует цвета. Пусть ткань будет бледно-желтой или кремового цвета, а не белой; и стеклянные сосуды для воды очень бледных, но изысканных и разнообразных оттенков; и солонки, если они стеклянные, также должны быть окрашены в нежный и подходящий цвет, и будет произведен наиболее гармоничный эффект. Цветы, которыми украшен стол, тогда гармонировали бы с другими предметами, и можно было бы создать много красоты.

Что касается орнаментации стекла, то используются два метода обработки: "резка" и "гравировка". Оба способа имеют дело со стеклом как с твердым, кристаллообразным веществом; и заключаются в шлифовании поверхности и либо оставлении ее "мертвой", либо повторной полировке. В случае "резки" значительная часть вещества стекла обычно удаляется, и поверхность полируется заново; но в случае "гравировки" обычно воздействуют не более чем на поверхность, и выгравированный участок остается мертвым.

Огранка может использоваться для создания декоративных эффектов в стекле, но ее редко можно похвалить, когда она используется так щедро, что является главным средством придания формы сосуду; действительно, огранку следует использовать экономно и разумно. Стеклянный сосуд никогда не должен быть полностью сформирован огранкой, как если бы это было изделие из камня. Если горлышко графина можно сделать более удобным, слегка обрезав — если его можно обработать так, чтобы его можно было удерживать надежнее, — то пусть оно будет обрезано; но ни в коем случае не впадайте в ошибку чрезмерной обрезки, из-за которой работа кажется трудоемкой, ибо на любую работу, которая создает

впечатление, что была результатом большого труда, так же неприятно смотреть, как приятна та работа, которая является результатом сиюминутного умения. Есть великий художественный принцип, проявленный в выражении "Да будет свет, и был свет".

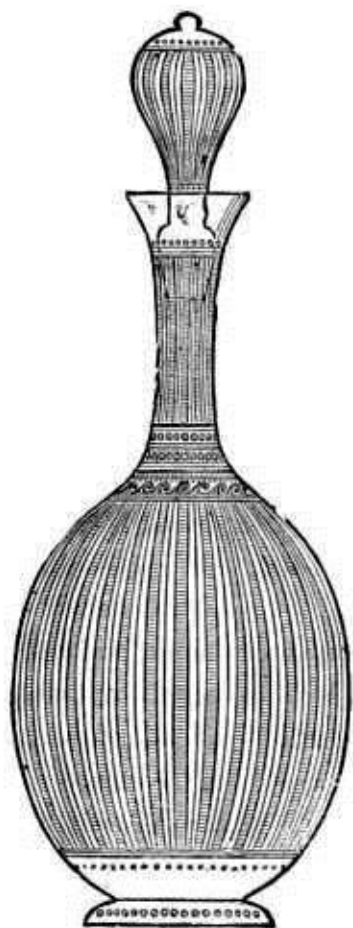


Fig. 143.



Fig. 144.

Гравировка также трудоемка, и, хотя она способна создавать самые тонкие и красивые эффекты, ее все же следует использовать несколько экономно, поскольку излишество в труде никогда не желательно, а есть такая вещь, как излишество красоты.

Каким бы изящным ни был орнамент и как бы хорошо он ни был составлен, все же, если он покрывает все стены квартиры и находящиеся в ней предметы, он не доставляет удовольствия. Должен быть контраст между простыми поверхностями и украшенными орнаментом — простыми, на которых может отдохнуть глаз, украшениями, которыми может наслаждаться разум. К обогащению стекла эти замечания применимы в полной мере. Пусть будут как простые поверхности, так и украшенные детали, и эффект будет более приятным, чем если бы все было покрыто орнаментом.

Все, что я сказал относительно отделки дамасских скатертей, в равной степени применимо и к стеклу, учитывая только другой способ получения эффекта (см. Главу VI, [стр. 108](#)). Таким образом, мы имеем орнамент, созданный только изменением поверхности. Такие простые

средства создания художественного эффекта способны удовлетворительным образом передать только простую обработку, но простые узоры способны доставить наивысшее удовольствие, и такие узоры могут быть почти идеально воспроизведены гравировкой, как показано на рис. 141, 142, 143.^[28]

Несколько сложных эффектов можно добиться на стекле с помощью очень трудоемкой гравировки, при которой достигается различная глубина огранки; но такая работа является результатом большого труда и редко производит эффект, соразмерный затраченному на нее труду; и если бутылка с такой гравировкой наполняется окрашенным вином, вся красота ее гравировки разрушается. Рис. 144 представляет собой рисунок бутылки с искусной гравировкой, которая была показана на выставке 1862 года. В значительной степени она представляет собой напрасно потраченный труд.

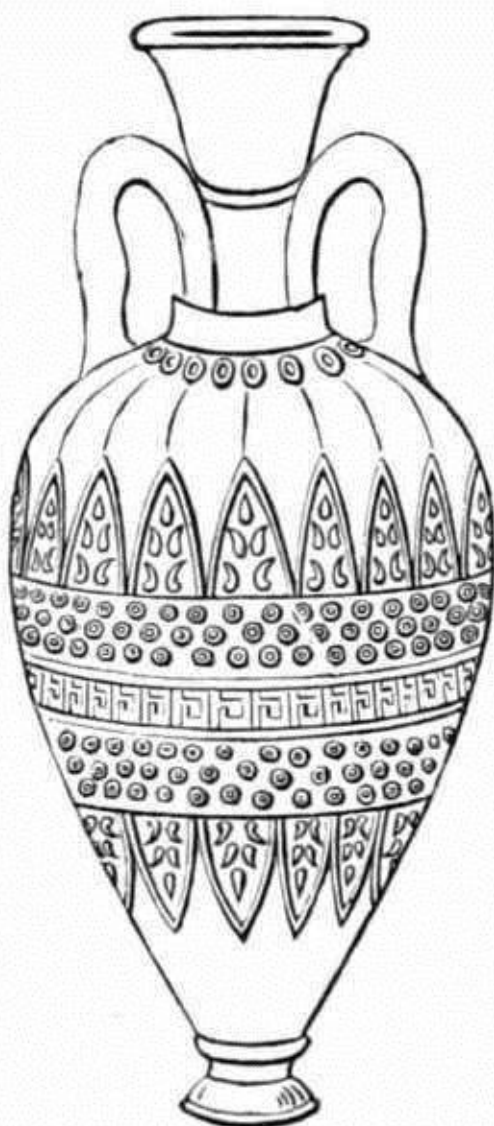


Fig. 145.

Следует иметь в виду, что любой орнамент, размещенный на графине, бокале для вина или рюмке, должен рассматриваться почти полностью в перспективе; и замечания, сделанные

относительно влияния складчатых или волнистых поверхностей на орнамент (глава VI, стр. 110), а также замечания, сделанные в отношении нанесения орнамента на глиняные вазы (глава VII, стр. 126), в равной степени применимы и здесь.

В мои обязанности не входит описывать различные методы обработки стекла или все виды художественных эффектов, которые способно производить стекло: я могу лишь привлечь внимание к общим принципам и предоставить изучающему искусство самому решать, каким должно быть обращение с тем или иным конкретным объектом. Существует разновидность хрустящего стекла, которое вошло в обиход в последние несколько лет и является имитацией старой венецианской работы; оно в некоторых отношениях приятно на вид, но с ним несколько неудобно обращаться и его трудно содержать в чистоте; поэтому его использование должно быть ограничено. У римлян был обычай изготавливать стекло, которое было непрозрачным, темным и многоцветным. Рис. 145 представляет собой иллюстрацию этого вида стекла, рисунок которого образован кусочками стекла различного цвета, вставленными в вещество сосуда.

В другой главе я сделаю несколько замечаний по цветному стеклу; но поскольку наши настоящие замечания относятся главным образом к полым сосудам и поскольку общие принципы регулируют изготовление всех таких изделий, независимо от того, изготовлены ли они из фаянса, стекла или металла, я думаю, что лучше перейти к рассмотрению изделий серебряных дел мастеров и, таким образом, продолжить рассмотрение полых сосудов, чем переходить к стеклянным витринам, хотя они и изготовлены из рассматриваемого материала. То, что мы сейчас специально рассматриваем, - это вместительные сосуды, или полые изделия.

РАЗДЕЛ III.

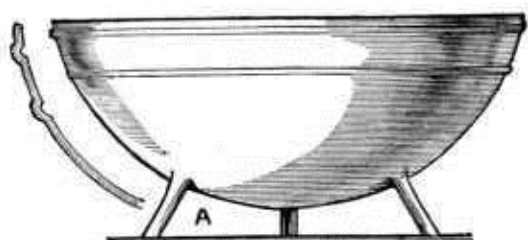


Fig. 146.

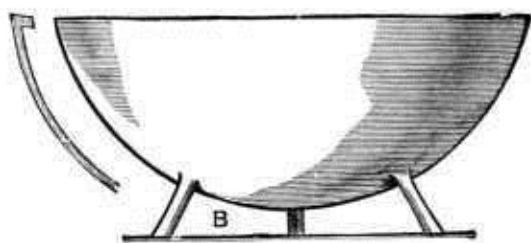


Fig. 147.

Продолжая наши замечания о полых сосудах, мы должны теперь обратить внимание на работу серебряных дел мастеров, и здесь мы можем заметить, что, хотя материал, с которым нам сейчас приходится иметь дело, сильно отличается по своим свойствам от материала, из которого были изготовлены уже замеченные сосуды, тем не менее, многие изложенные принципы в равной степени применимы к рассматриваемым сейчас предметам. Серебряные

предметы, например, сделанные из глины или стекла, должны идеально служить цели, для которой они были изготовлены; кроме того, тот факт, что орнамент, нанесенный на округлые поверхности, должен быть приспособлен для просмотра в перспективе, остается для нас таким же обязательным, как и раньше; но здесь работы серебряных дел мастера отличаются от тех, что уже обсуждались — они сделаны из материала, имеющего внутреннюю ценность, чего нельзя сказать о изделиях из фаянса или стекла. Серебро и золото являются материалами значительной ценности, поэтому при их использовании необходимо соблюдать максимальную экономию, и для достижения этого необходимо прибегнуть к особому способу изготовления. Если мы предложим себе изготовить сахарницу полукруглой формы, то какой толщины должен быть металл, чтобы она не прогибалась при подъеме? Очевидно, что сосуд не должен изменять свою форму при обычном давлении и не должен подвергаться изменениям формы при обычном использовании; но если он должен быть изготовлен полностью из металла такой толщины, которая обеспечит сохранение им формы, он будет дорогостоящим и тяжелым, и при его изготовлении будет использовано количество металла, достаточное для изготовления двух или трех таких изделий.

Вместо того, чтобы делать сосуд целиком из толстого металла, мы можем изготовить его из тонкого листа серебра; но для того, чтобы он обладал достаточной прочностью, мы должны вдавить одну или несколько бусин в его боковину ([см. рис. 146](#)); или мы можем сформировать угол, сделав ободок, выступающий в чашу (рис. 147) или отходящий от нее, и таким образом придать прочность; но две бусины более желательны, поскольку одна придает прочность верхней, а другая - нижней части сосуда.

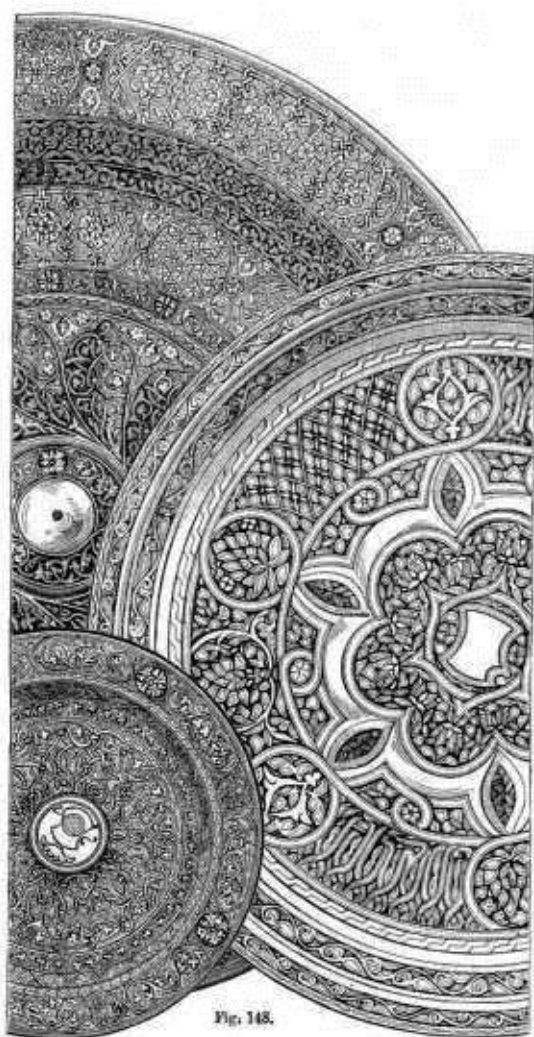
Способы экономии материала при формировании сосудов из дорогостоящих веществ имеют первостепенное значение и должны быть тщательно продуманы. Если дизайнер создает дорогостоящие работы, он помещает их вне досягаемости тех, кому они могли бы понравиться в противном случае, а если они тяжелые, то кажутся неуклюжими в руках тех, кто привык к изящным и легким предметам.

Кроме того, изделия из серебра и золота всегда находятся под угрозой уничтожения из-за внутренней ценности этих металлов; ибо в случае кражи кража немедленно прячется в плавильный котел. Теперь, если мы формируем сосуды из тонкого металла, мы снижаем денежную ценность материала, и, таким образом, наши работы в меньшей степени заманчивы для скупых, и их шансы на долгое существование выше. Драгоценные металлы во все времена являются опасным материалом для создания произведений искусства; но пока мы пользуемся ими, давайте позаботимся о том, чтобы использовать их так, чтобы дать нашим произведениям все возможные возможности для длительного существования. Если произведение должно быть сформировано таким образом, чтобы оно могло существовать в течение многих лет, становится чрезвычайно важным, чтобы объекты, которые мы создаем, были хорошо продуманы с точки зрения их полезности и в то же время были прекрасны по форме. Долгое существование - это зло в случае уродливого объекта или непродуманного сосуда; то, что не очищает в своем влиянии, лучше вычеркнуть. Пусть тот человек, который не стремится воплотить красоту в своих произведениях, утяжелит их металлом, чтобы они могли соблазнить вора и, таким образом, скорее стереть с лица земли его произведения, поскольку они имеют тенденцию только унижать и деградировать; но тот, кто любит утонченность и стремится придать непорочный характер предметам, которые он создает, вполне может стремиться обеспечить им долговечность.

Существуют различные способы обработки металла. Его можно отливать, ковать, резать, гравировать и манипулировать различными способами.

В результате литья мало что может быть удовлетворительным. Литье - это грубый способ получения результата, и в лучшем случае достигается формирование массы, которой может быть менее сложно придать форму, чем более твердому куску металла; но литье без применения других средств обработки металла мало что дает в плане искусства.

Некоторые из прекрасных берлинских чугунных отливок по-своему удивительно хороши и в какой-то степени художественны; и, конечно, они странно контрастируют с литыми ручками и бугорками, которые мы часто видим на овощных блюдах, и подобными серебряными предметами здесь, в Англии; но даже они не сравнятся с изделиями, выполненными молотком и зубилом. Тонкий металл, которому придана форма и к которому при необходимости прикасаются зубилом, гравером и чеканным инструментом, способен к самым тонким эффектам, которые могут быть достигнуты при обработке металла. Пусть читатель рассмотрит прекрасные сосуды, которыми одаривают нас арабские мастера по металлу: все они изготовлены молотком и долотом с помощью гравировального и чеканного инструмента, и какими удивительно тонкими и красивыми получаются изделия! В этих сосудах мы видим красоту и достоинство формы, богатство дизайна, большую сложность и тонкость деталей и в целом утонченность эффекта, который можно долго рассматривать и которым можно неоднократно наслаждаться (рис. 148).



Несколько, я бы даже сказал, множество, этих прекрасных предметов находятся в музее Южного Кенсингтона, и всем должно быть известно, что факсимильные изображения этих прекрасных произведений в виде электротипных копий были подготовлены господами Дж. Эллингтон и Ко., с санкции властей Министерства науки и искусства, и что их можно приобрести за небольшую плату. Для целей изучения эти копии имеют почти равную ценность с оригиналами, а для украшения серванта они вряд ли уступают. Я настоятельно рекомендую тем, кто может позволить себе приобрести эти прекрасные экземпляры, украсить свои буфеты тарелками, подобными этому описанию, а не банальными электроплитами, которые мы часто видим в витринах наших магазинов.

Определившись с наилучшим способом обработки материала, тщательно обдумайте требования, которым должно соответствовать создаваемое произведение, а затем постарайтесь придать объекту такую форму, чтобы он идеально соответствовал цели, поставленной при его создании.

Возьмем сахарницу. Какую форму она должна иметь? После долгих размышлений я пришел к выводу, что две формы, выгравированные на рис. 149 и 150, наилучшим образом соответствуют требованиям такого сосуда, поскольку в них сахар всегда собирается вместе, а сахарная пудра отделяется от комочков.

Ручки сахарницы часто настолько малы, что становятся частично или полностью бесполезными. Нередко случается, что только один или два пальца могут лежать на ручке из-за ее миниатюрности, в то время как большой палец приходится помещать в отверстие чаши, когда требуется ее передвинуть. Этого не должно быть; если ручка вообще должна существовать, она должна быть такой формы, чтобы быть полезной и позволять перемещать предмет с легкостью и комфортом.

Придавать ручке форму простого украшения - абсурд, поскольку ручка конструктивно является частью сосуда, в то время как орнамент рассматривается позже и отдельно. Для того, чтобы сосуд существовал, он должен быть сконструирован, но когда он сформирован, его необязательно украшать; украшение всегда должно рассматриваться отдельно от конструкции.

Такая сахарница, какую я предложил, не могла бы стоять без ножек: следовательно, они у нее должны быть; но я не вижу причин, по которым ножки и ручки не должны быть объединены; поэтому я предлагаю три ножки такой формы, чтобы они служили ручками в верхней части (рис. 149, 150), поскольку их удобно держать.

Современные европейские серебряники впали в ошибку (ошибка, которая сейчас преобладает везде, где искусство может быть применено к любому предмету), придавая своим произведениям скорее живописный, чем декоративный характер — ошибку, которую никогда не совершают арабы, индийцы и японцы, чьи работы по металлу непревзойденны никем и равны действительно немногим. Ошибочно покрывать всю вазу фигурками в виде высокого рельефа; но где бы ни предпринимались попытки сделать что-либо подобного рода, необходимо соблюдать осторожность, чтобы группы повторяли линию вазы, а не выступали из нее неправильными линиями. Что касается способов декорирования серебром и золотом, то их много; об украшении *повторной* работой мы уже говорили, а также о чеканке и гравировке. Но помимо этого существуют и другие методы, и некоторые из них представляют большой интерес, поскольку существуют дамасская работа, или инкрустация; и нанесение цвета, или эмалирование; и обработка чернью; также могут быть добавлены драгоценные камни.

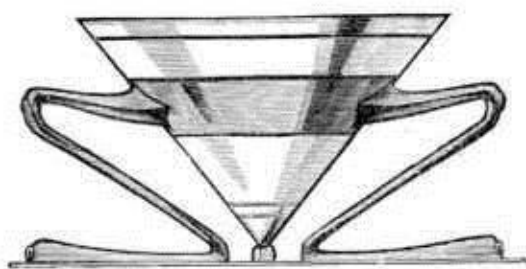


Fig. 149.

Большой интерес представляет дамасская работа. Металл одного цвета инкрустирован металлом другого цвета. Индия производит, возможно, самые редкие образцы такого рода работ, поскольку индийцы являются экспертами в этом производстве; но индийская работа состоит в основном из серебра, инкрустированного железом. Такой способ работы, по-видимому, способен производить множество прекрасных эффектов, как признают все, кто изучал большие инкрустированные кальяны из Индии.

Выбрав форму для сосуда, следующий вопрос, с которым нам приходится иметь дело, заключается в том, потребуются ли для этого ручка и носик? Любопытно, что, хотя положение носика и ручки по отношению к сосуду регулируется простым естественным законом, мы все же редко находим их расположенными так, как они должны быть. Это тем более любопытно, что сосуд может стать практически очень тяжелым из-за того, что ручка находится не на своем месте.

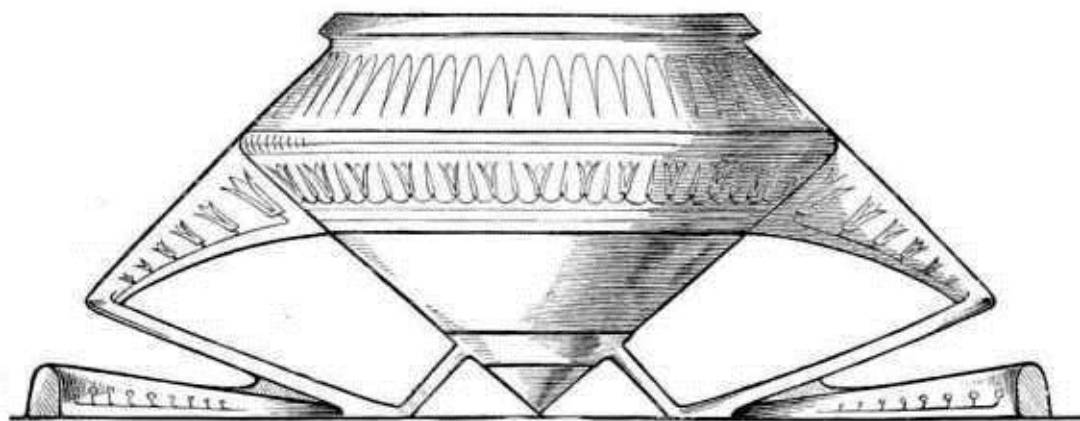
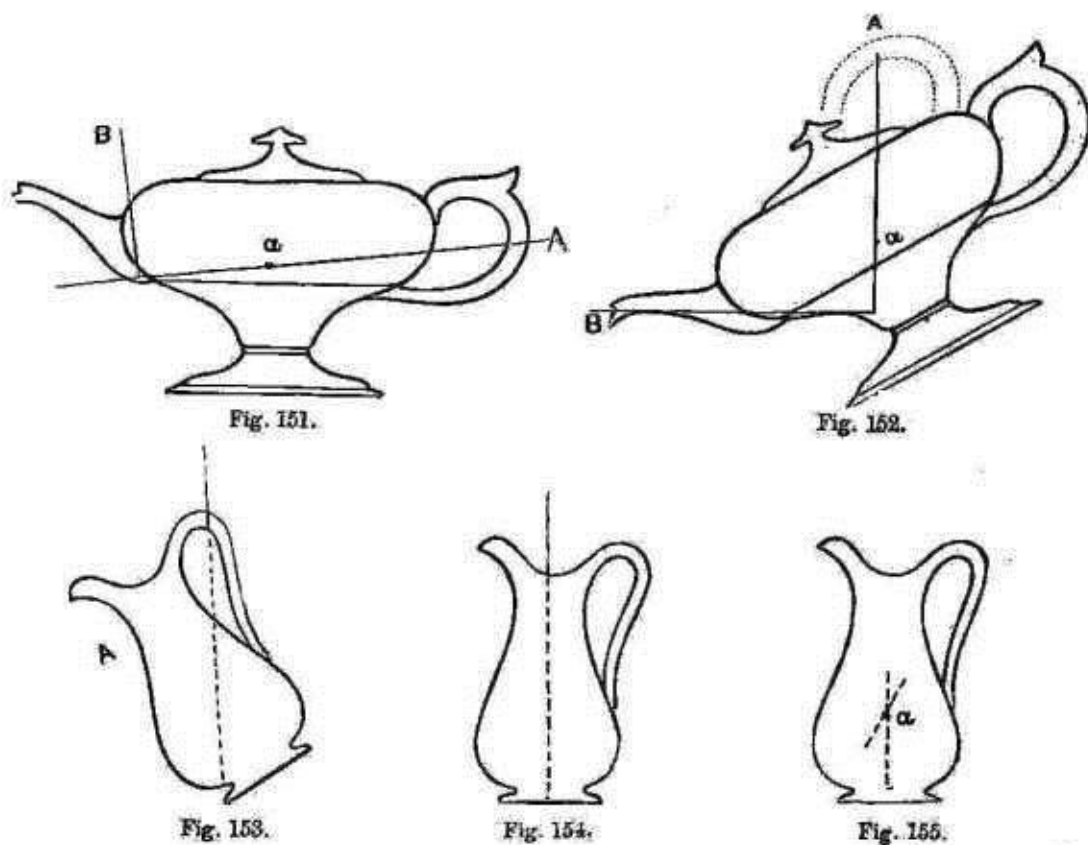


Fig. 150.

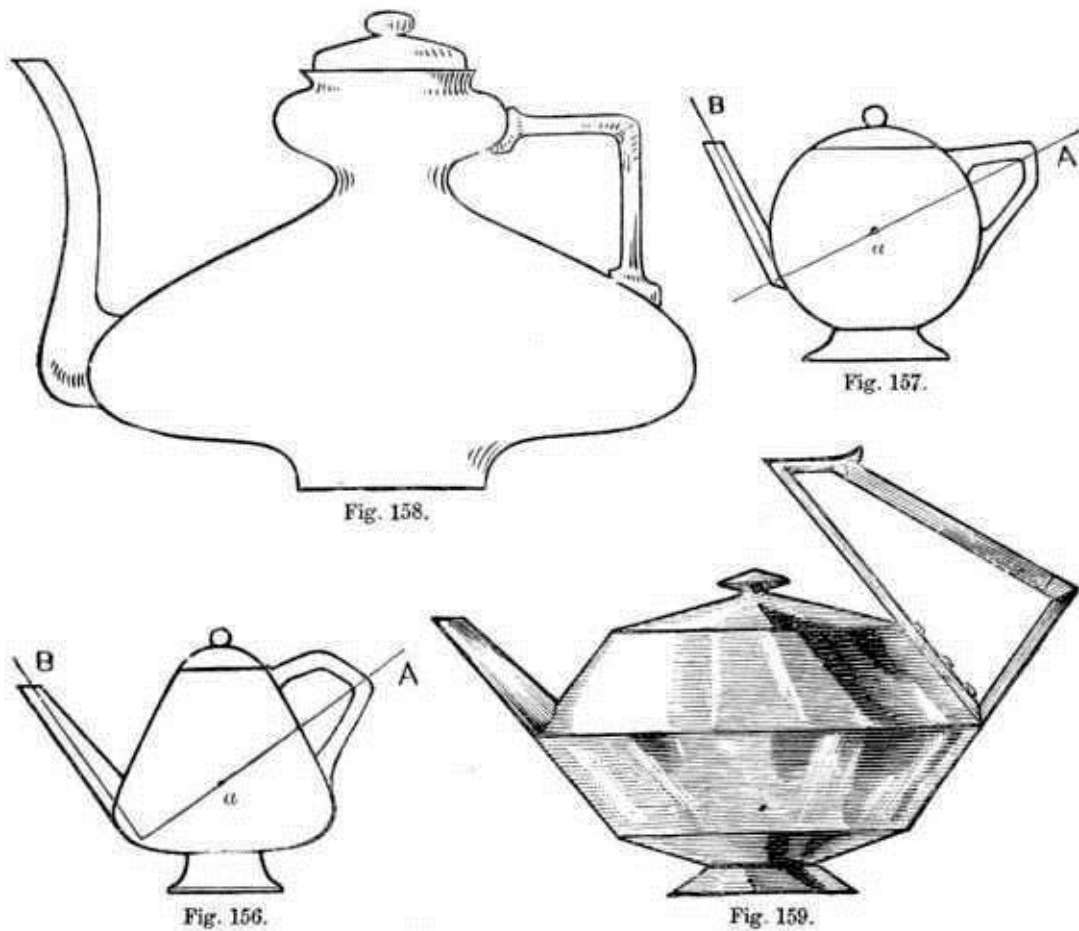
Килограммовый груз легко поднимается, но если приложить его к более короткому концу стальной рей, он уравновесит центнер. Если этот принцип применить к чайнику, который на самом деле весит совсем немного, то поднимать его все же может быть очень тяжело. В девятнадцати случаях из двадцати ручки чайников и подобных сосудов расположены таким образом, что при использовании они поднимаются только силой, способной поднять два или три таких сосуда, если принцип сталелитейного завода не действует против человека, использующего сосуд. Возьмите наши чайники обычной формы и посмотрите, как далеко центр тяжести находится от ручки в горизонтальном направлении, и вы сможете судить о рычаге, действующем неблагоприятно для человека, который может наливать чай из таких чайников. Теперь, если часть, за которую берутся, находится справа или слева от прямой линии, проходящей через центр тяжести любого сосуда, возникает рычаг, действующий в ущерб человеку, желающему налить из этого сосуда, и этот рычаг увеличивается по мере удаления удерживаемой точки от упомянутой центральной линии.

На рис. 151 можно наливать, находясь в положении, показанном на рис. 152, но посмотрите, насколько правее центра тяжести будет рука, держащая чайник (a), а это расстояние является большим недостатком, поскольку из-за него сосуд кажется намного тяжелее, чем он есть на самом деле, и требует гораздо больших усилий для использования чайника, чем это было бы необходимо, если бы он был правильной формы.



Закон, регулирующий применение ручки и носика к сосудам, таков, и тот же принцип применим независимо от того, изготовлен ли сосуд из металла, стекла или фаянса: — Найдите центр тяжести сосуда, что легко можно сделать, проведя над ним вертикальную линию при размещении в двух разных положениях, как показано на рис. 153, 154, а место пересечения двух вертикальных линий, как показано на *a* на рис. 155, является центром тяжести. Зафиксировав положение ручки, проведите линию через центр ручки и продолжите ее через центр тяжести сосуда. Теперь носик должен находиться под прямым углом к этой линии. В этом случае сосуд будет наливаться свободно, пока ручка просто удерживается на большом пальце человека, желающего налить из него, как видно из рис. 156, 157, на которых прямая линия *A*, проходящая через центр тяжести *a*, находится под прямым углом, как и должно быть, к прямой линии, проходящей через носик.

Соблюдение этого закона всегда позволяет наливать жидкость из сосуда так, чтобы она не казалась тяжелее, чем есть на самом деле, но, как видно, форма сосуда должна быть продумана таким образом, чтобы носик и ручка могли находиться в таком отношении друг к другу, как показано на рис. 156, 157, 158, 159 и 160. Некоторые формы этого не допускают, поэтому их следует избегать, в чем можно убедиться, изучив рис. 151 и 152, на которых показан чайник неправильной формы в этом отношении.

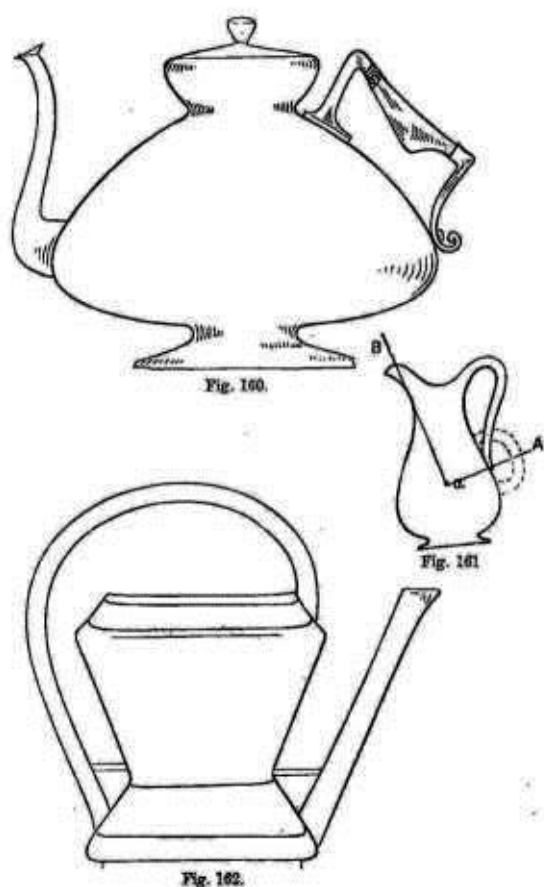


Рассмотрение этого закона показывает, что ручки кувшинов — как серебряных, так и стеклянных и фаянсовых — обычно располагаются слишком высоко; но в этом отношении дела обстоят намного лучше, чем несколько лет назад. Сейчас мы довольно часто видим кувшин с ручкой в нужном месте, в то время как несколько лет назад мы этого никогда не делали. Серебряные кувшины в настоящее время наиболее часто неисправны в этом отношении, и такие ошибки, как неправильное расположение ручки или носика сосуда, являются результатом только невежества, поскольку ни один человек, знающий закон, не стал бы его нарушать. На рис. 161 показан кувшин обычной формы с ручкой, но ручка находится слишком высоко; положение, которое она должна занимать, показано пунктирной линией. У многих французских кувшинов для воды имеется превосходная ручка, как показано на рис. 162.

Нет необходимости говорить что-либо еще о форме и общей конструкции серебряных и золотых сосудов, за исключением замечания, что если на их поверхности выбиты фигурки или другие украшения, они не должны разрушать или портить их общий контур.

Железо у нас используется не так, как следовало бы. Мало того, что эффект, производимый при инкрустации серебром и другими металлами, превосходен, но при таком способе работы наши произведения искусства в значительной степени сохраняются, поскольку железо не имеет ценности, а труд по удалению небольшого количества инкрустированного

драгоценного металла был бы настолько велик, что сделал бы выигрыш недостаточным вознаграждением за время, затраченное на его сбор.



Г-н Кристофль из Парижа, а также, в меньшей степени, г-н Барбедьен, начали инкрустировать медные сосуды серебром, и некоторые из их работ очень красивы. Японцы издревле инкрустировали бронзу серебром. Такая инкрустация серебра в медь - шаг в правильном направлении, и его следует поощрять всем любителям искусства. Индийцы инкрустируют не только серебро в железо, но и золото в серебре и в железе; итальянцы и другие народы инкрустировали металлы подобным образом; и прочность и замысловатость некоторых образцов этой инкрустации поистине изумительны.

С помощью процесса нанесения эмали на металл можно наносить цвет, и из всех искусств это искусство нанесения эмали создает произведения, которые являются самыми прекрасными; по крайней мере, если лучшие произведения эмали не превосходят те, которые производятся любым другим производством, они равны по красоте произведениям высочайшего качества. Прозрачные эмали в некоторых случаях очень красивы, но обычно они не идут ни в какое сравнение с непрозрачными эмалями, которые в основном использовались китайцами около ста пятидесяти лет назад и японцами, или теми, которые сейчас так искусно производятся Barbedien, алжирской компанией Onyx Company, и Christophle, все из Парижа.

Китайские *перегородчатые* эмалевые вазы можно увидеть в музее Южного Кенсингтона, и здесь вы также можете найти один или два небольших кусочка японской эмали, а также один или два великолепных экземпляра работы Барбедьена из Парижа.

Китайские эмали чаще всего имеют светло-голубую (разновидность бирюзовой) основу, но встречаются и с красной, белой, зеленой и желтой основами; в то время как орнамент имеет смешанные цвета, но обычно в нем преобладают светло-желто-зеленые, более глубокие сине-зеленые или темно-синие.

Японские эмали имеют более низкий цветовой эффект, чем китайские, и работа более тонкая, а цвета более смешанные, в то время как современные французские эмали насыщены по цвету и в то же время богаты и приглушены по общему эффекту - некоторые из них, действительно, являются прекраснейшими работами.

Эллингтоны из Бирмингема и Лондона также производили таким образом несколько прекрасных вещей, но не в тех количествах, которые есть у Барбедьена. Я настоятельно совету ю студентам-искусство ведам изучить эти работы в эмали.

Обработка чернью - это форма обогащения металла, но она не используется повсеместно; это сложный процесс. Серебряные табакерки и подвески для часовых цепочек с черненым узором на них не редкость, однако в Бельгии и России черненный узор выглядит как рисунок темным грифелем по серебру. Некоторые работы по черни очень тихие и красивые, но о них много говорить не нужно.

Драгоценные камни могут быть вставлены в металл, но в этом случае их следует использовать с некоторой экономией, даже в самых дорогостоящих работах, поскольку, если их много, они создают простой блеск, и целью мастера-орнамента во всех случаях должно быть создание покоя.

СНОСКИ:

[26] Всех, кто интересуется этим предметом, отсылаем к статье профессора Джорджа Уилсона "Плоды тыквенных", опубликованной в "Трудах Эдинбургского ботанического общества" за 1859 год.

[27] Чтобы лучше понять природу этой бутылки, я привожу ее фрагмент в точке А, как видно при разрезании центральной части.

[28] На рис. 143 представлен графин, изготовленный для принца Уэльского господами Дж. Пеллат и Ко., который отличается хорошим вкусом. На рис. 141 изображен кубок из Австрии: он был показан на Международной выставке в Париже в 1867 году.

ГЛАВА VIII.

ОБОРУДОВАНИЕ.

Рассмотрев металлообработку в ее более дорогостоящих отраслях, мы переходим к рассмотрению скобяных изделий, и я рад, что теперь нам приходится иметь дело с такими металлообработками, которые являются результатом использования недорогих материалов, поскольку именно такие изделия должны использоваться повсеместно, в то время как изделия из драгоценных металлов могут использоваться лишь сравнительно небольшим числом людей. Цель искусства - доставлять удовольствие; миссия художника - доставлять облагораживающее удовольствие. Если я как художник доставляю удовольствие, я в какой-то степени выполняю свою миссию; но я делаю это в совершенстве только тогда, когда я доставляю своим искусством наибольшее количество самого утонченного удовольствия, которое я только могу доставить. Если, производя работы, которые могут быть приобретены многими, я доставляю удовольствие, хорошо, что я это делаю; но если многие не могут получать удовольствие от моих работ, тогда я должен обратиться к немногим и довольствоваться своей меньшей миссией. Образование, по-видимому, необходимо для понимания всего искусства; таким образом, художник - это человек, который привлекает образованных людей. Если некоторые люди, благодаря своему высшему образованию, способны ценить искусство более полно, чем те, кто невежествен, и, следовательно, могут получать от него больше удовольствия, чем менее культурный человек, тогда было бы желательно, чтобы художник обращался с помощью дорогостоящих материалов к немногим, ибо таким образом он мог бы доставить наибольшее удовольствие. Однако мне всегда нравится создавать работы из дешевых материалов, потому что тогда я знаю, что создаю то, что способно доставить удовольствие бедняку — если он ценит это, — который может обладать этим так же, как и богатый.

На рынке скобяных изделий мы находим два класса работ, которые, по-видимому, имеют мало общего— для одного класса характерно преобладание совершенства, а для другого - преобладание грубого и нехудожественного. Первый класс работ - это то, что производится так называемыми церковными мастерами по металлу; второй состоит из того, что обычно известно как бирмингемская посуда.

Ошибочно полагать, что эти так называемые церковные — или средневековые, как их иногда называют, — мастера по металлу производят только церковную и средневековую работу. Напротив, некоторые из этих мужчин — а их сейчас много — посвящают себя почти исключительно домашней работе, и большинство из них изготавливают изделия во всех стилях искусства. Если бы мне понадобился художественный набор каминных щипцов, я бы пошел на один из церковных складов, потому что там я видел много наборов, которые мой разум одобряет, а мое суждение одобряет; но я никогда не видел набора, произведенного для широкого рынка, который мне понравился; а самые художественные каминные решетки и газовые фитинги почти в любом стиле можно приобрести в этих магазинах. Я не хочу создать впечатление, что все вещи, сделанные на этих церковных складах, хороши, а все изделия бирмингемского (или Шеффилдского) производства плохи, потому что я видел в этих средневековых мастерских безразличные работы, и я видел превосходные вещи из Бирмингема — особенно я мог бы отметить как хорошие некоторые газовые печи, произведенные двумя меньшими бирмингемскими домами, — но, как правило, работы,

найденные на средневековых складах, хороши, и, как правило, изделия из скобяных изделий, произведенных Бирмингемом и Шеффилдом, плохи с точки зрения искусства.

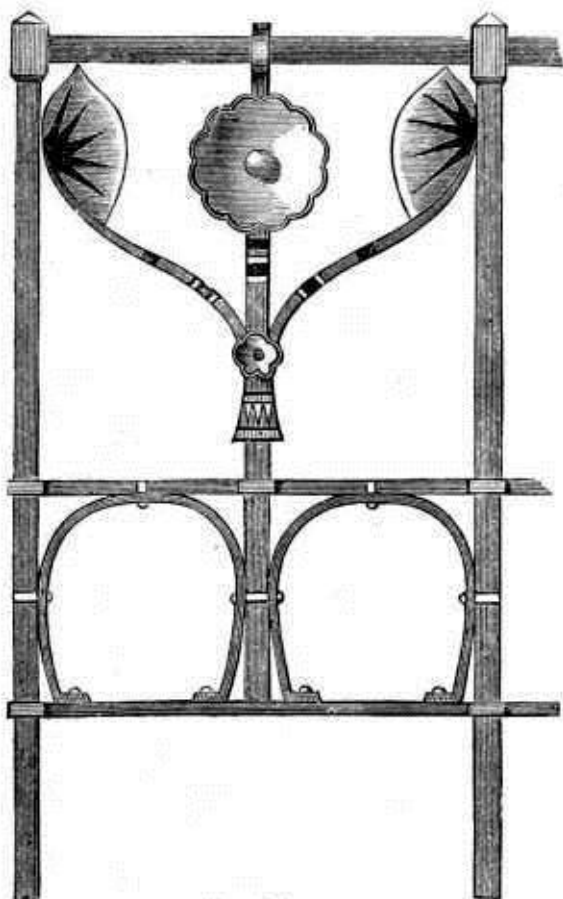


Fig. 163.

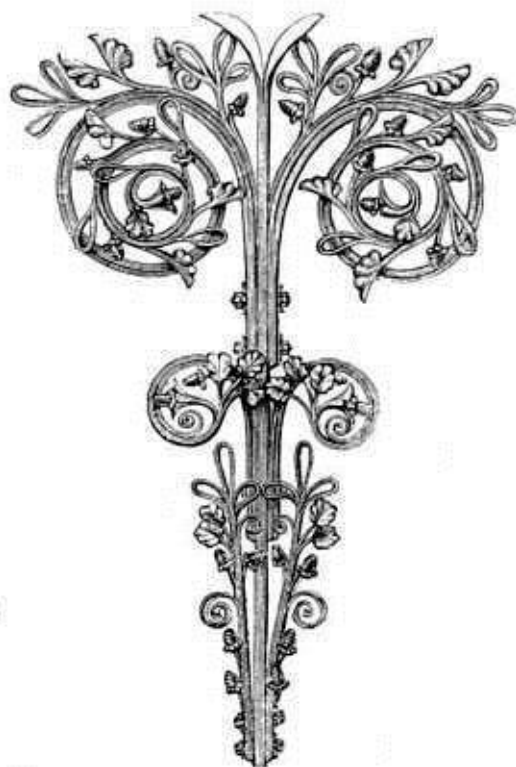


Fig. 164.

Это покажется простым повторением, если я буду настаивать на том, что материалы, из которых изготавливаются скобяные изделия, должны использоваться самым простым способом, каким их только можно обработать, и что каждое изделие должно быть сформовано таким образом, чтобы идеально соответствовать завершению его изготовления. И все же я должен это сделать. Давайте поищем обычный набор кочерг и обнаружим, что у девяти кочерг из десяти ручка заканчивается заостренным набалдашником. Теперь, поскольку цель этого набалдашника состоит в том, чтобы дать нам возможность применять силу, с помощью которой можно разбивать большие куски угля, глупость оканчивать этот набалдашник острием очевидна. Кочерга, по сути, является полезным предметом; следовательно, она должна быть полезной. Смешно говорить о кочерге как об украшении; и все же сейчас модно иметь в качестве украшения яркую кочергу, которую демонстративно демонстрируют посетителю, и маленькую черную кочергу, которую тщательно скрывают от посторонних глаз, приберегая для использования. Я не могу представить, на что только люди не пойдут ради показухи и моды, но для мыслящего ума такая мелочность, как та, которая побуждает женщин хранить кочергу в качестве украшения, должна быть удручающей; и пока люди, желающие, чтобы их считали образованными, не научатся отличать украшение от полезного предмета, прогресс в искусстве невелик. Если покер - это просто предмет, на который нужно смотреть, то он может быть настолько неудобным, насколько вам заблагорассудится, потому что, если у него нет цели, которую можно реализовать при его создании, он не может быть непригодным для своего назначения. Те же замечания применимы к лопате и щипцам. Если

они задуманы как полезные произведения, то их форма должна быть тщательно продумана; но если они должны быть просто украшениями, мне нечего сказать о них.

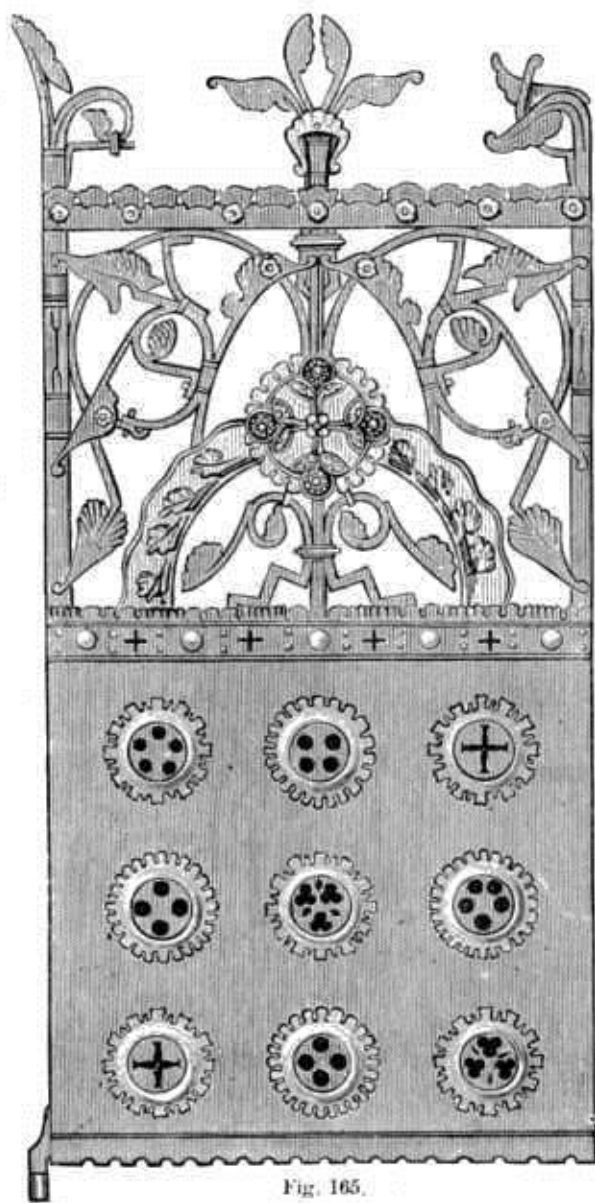


Fig. 165.

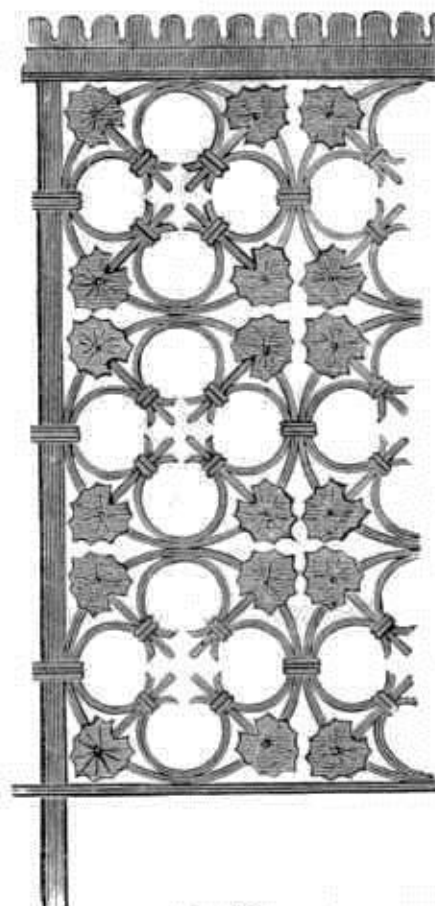


Fig. 166.

Полезность и красота неразделимы; но если изделие любого вида предназначено для достижения какой-либо конкретной цели, оно должно соответствовать цели, предложенной его изготовлением; но после того, как оно создано как полезное произведение, необходимо позаботиться о том, чтобы оно также было произведением красоты. При должном рассмотрении почти каждую работу можно сделать одновременно полезной и красивой, и это всегда должно быть целью умного художника-орнаментиста.

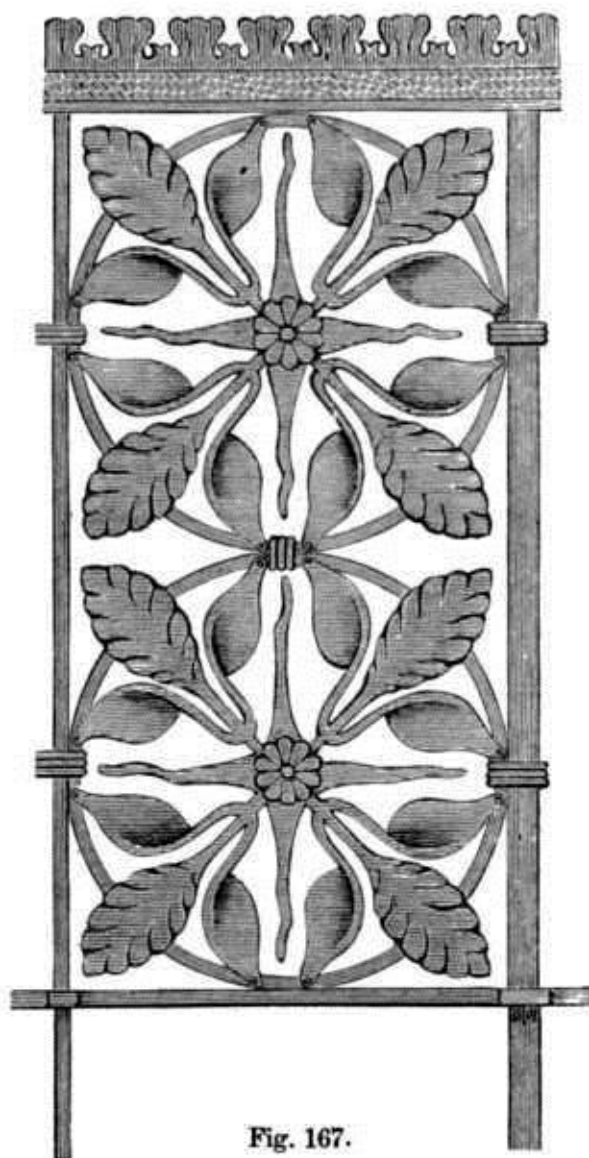


Fig. 167.

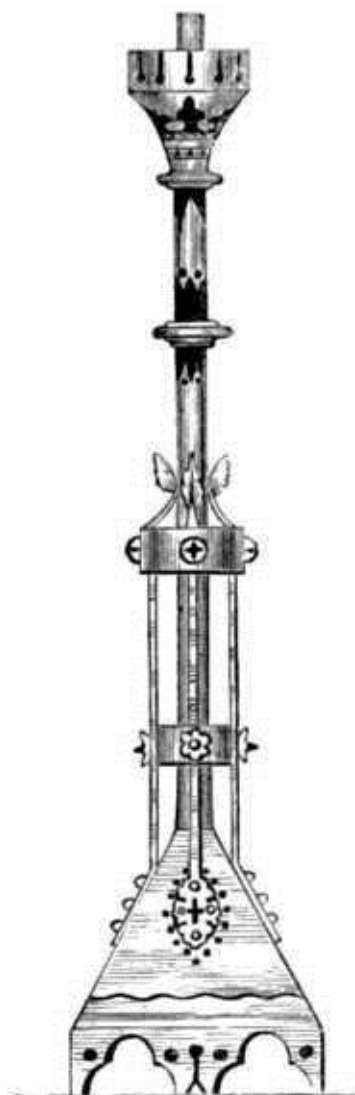


Fig. 168.

Железо можно ковать различными способами; его можно отливать, или ковкой, или резкой, или подпиливанием. Литье - наименее художественный способ обработки чугуна; но если чугун должен быть отлит, то формуемые узоры должны быть настолько полно приспособлены к этому способу изготовления, чтобы способ обработки был легко замечен. Глупо пытаться сделать так, чтобы чугун выглядел как кованое железо: чугун должен выглядеть как чугун, а кованое железо как кованое железо. Чугун хрупок, и на него нельзя полагаться как на материал большой прочности; в то время как кованое железо прочное и скорее согнется под большим давлением, чем сломается. Кованое железо можно легко согнуть в спирали, или конец металлического стержня можно расплющить молотком и придать ему форму листа, а детали можно либо сварить вместе, либо скрепить небольшими хомутами, штифтами или винтами. Одна или две иллюстрации хорошей работы Скидмора, Бенхэма и Харта из кованого железа приведены на гравюрах.

В качестве иллюстрации простого ограждения приводится рисунок, показанный на Международной выставке 1862 года (рис. 163), который превосходен во всех отношениях.

Его сила очень велика, но при этом он необычен и красив. Как было показано, он был окрашен, и цвета были нанесены таким образом, чтобы усилить его эффект и красоту. Если ученик внимательно посвятит себя рассмотрению превосходных работ по металлу, он узнает больше, чем просто много читая. Пусть он раздобудет, если возможно, иллюстрированные каталоги таких людей, как Харт из Лондона, Хардман из Бирмингема и Дови из Манчестера, и изучит эскизы, которые он там увидит, и он, несомненно, откроет принципы истинного искусства, которые он должен стремиться применять в соответствии со своими собственными первоначальными чувствами.

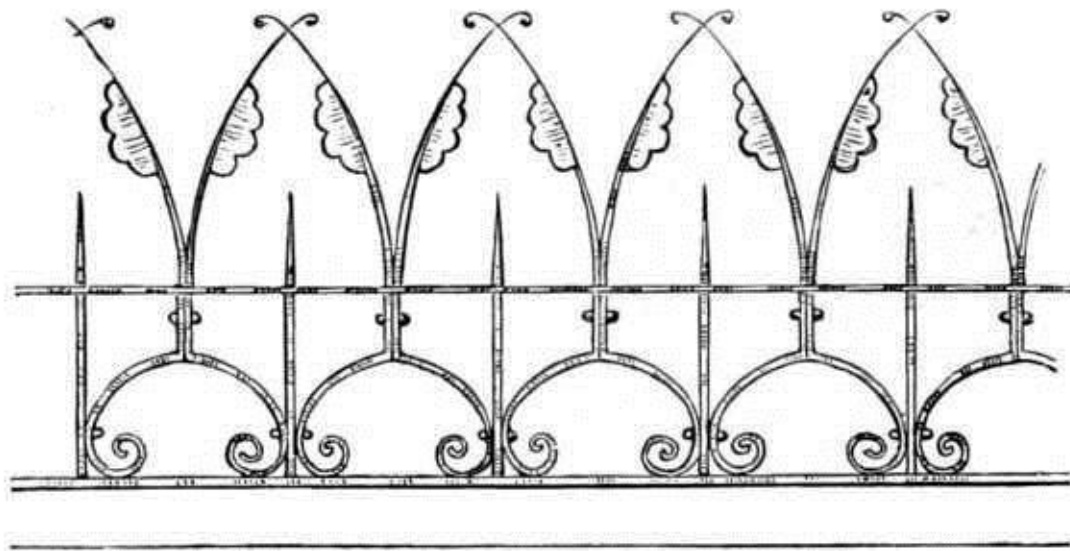


Fig. 169.

Из наших иллюстраций пример Скидмора (рис. 161) дает нам превосходный способ лечения. Железные полосы легко сгибаются в виде спиралей или кривых различных описаний, и сформированные таким образом детали могут быть соединены с помощью сварки, винтов или болтов. Затвор Хардмана (рис. 165) превосходен во всех отношениях; он необычен, энергичен и иллюстрирует истинный способ обработки металла. Два листовых ограждения (рис. 166, 167) также заслуживают особого внимания. Они просты по конструкции, и их части хорошо скреплены друг с другом. Я настоятельно рекомендую учащимся внимательно изучить иллюстрации, сопровождающие эту главу.

В производстве железа проявление истинного конструктивного принципа выходит за рамки всего желаемого. Железо, будучи прочным материалом, не должно превращаться в тяжелые массы, если только не требуется выдерживать огромный вес или очень большая прочность. Если мы изготавливаем лампы, канделябры и подобные изделия из железа, очевидно, что куски металла, используемые при их изготовлении, могут быть тонкими, поскольку материал обладает большой прочностью. Если бы мы создавали такие изделия из дерева, то потребовалось бы значительно увеличить толщину материала, чтобы обеспечить ту же прочность, поскольку дерево и близко не такое прочное, как железо.

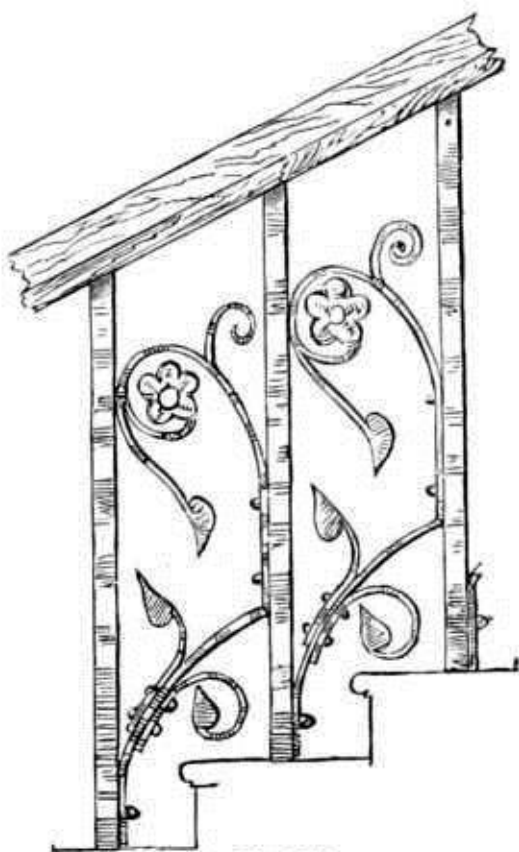


Fig. 170.

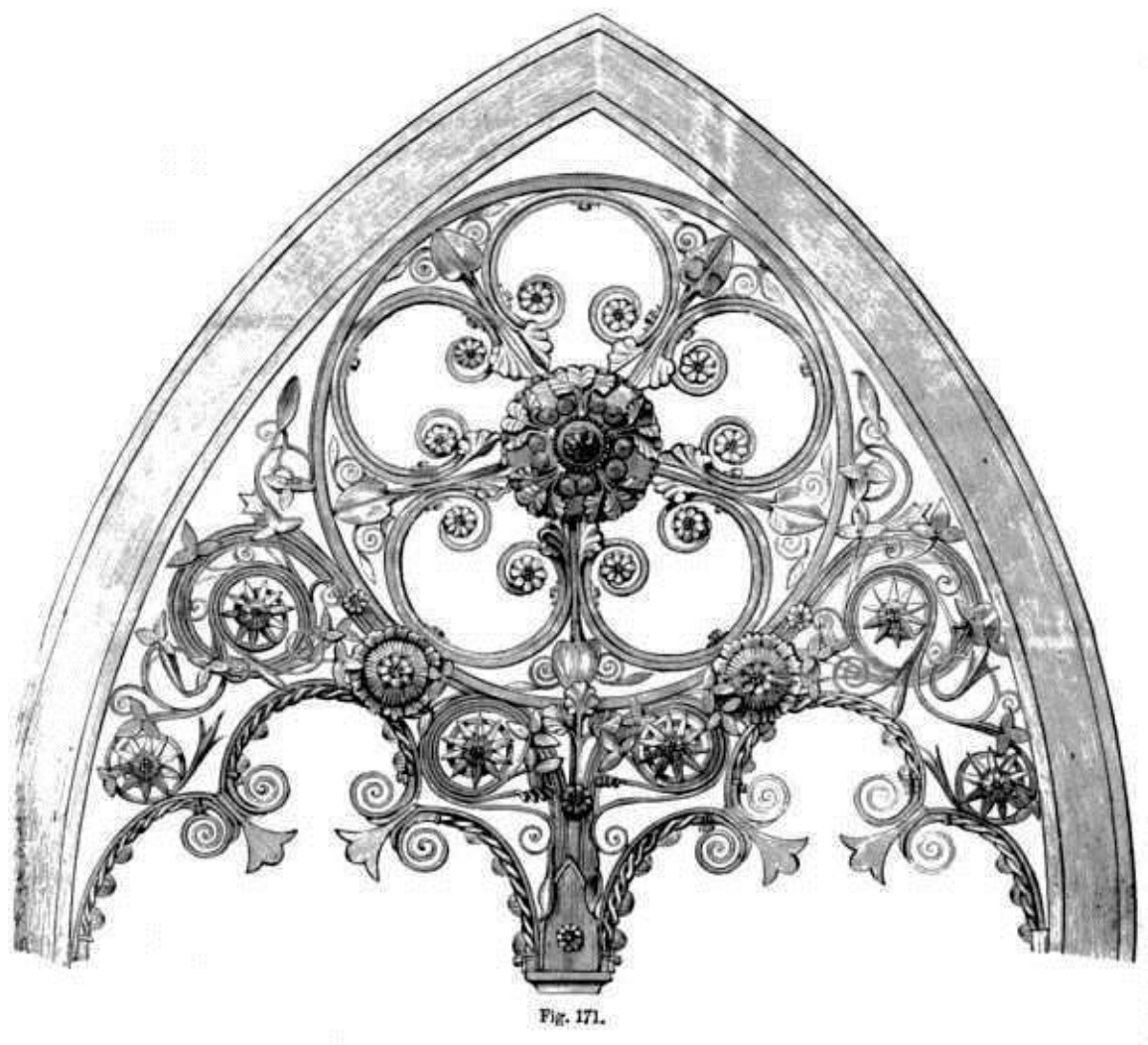
Мои замечания будут иметь особое отношение к кованому железу, поскольку нельзя с полной уверенностью сказать, что чугун обладает конструктивным характером. Небольшие перила (рис. 163) являются замечательной иллюстрацией истинной конструктивной конструкции, поскольку все детали скреплены вместе и в замечательной степени укреплены за счет использования элемента в форме подковы. Это ограждение достойно самого тщательного изучения, поскольку оно обладает огромной прочностью. Помимо прочности, у нас есть еще и красота. Форма подковы, особенно при разумном применении, далека от оскорбительной. На первом месте должна быть полезность, а затем красота, и так оно и есть в этом конкретном ограждении; но здесь мы имеем дело с большой простотой, и при его изготовлении был достигнут правильный структурный характер, а не какая-либо разработка принципов красоты.

Из каталога Дж. У. Дови из Манчестера я выбираю иллюстрацию структуры в виде канделябра, которая в высшей степени удовлетворительна по своему характеру как простая работа (рис. 168). У него прочное тяжелое основание, вертикальный стержень, заканчивающийся подсвечником. Имеется приспособление для улавливания отработанного жира, а стержню придают дополнительную прочность четыре тонких кронштейна, похожих на контрфорсы, которые надежно и прочно прикреплены к основанию и к стержню сверху; они укреплены двумя обручами, которые предотвращают их изгиб под давлением.

Рис. 169 и 170, первый из которых представляет собой гребень стены, а второй - лестничные перила, являются иллюстрациями правильной обработки, поскольку одновременно обеспечивается прочность (качество конструкции) и красота (художественное качество).

Рис. 169 выполнен превосходно, только он немного сужен над средней горизонтальной линией. Эти две иллюстрации также взяты из каталога мистера Дови.

В только что названном каталоге, а также в тех, что были названы ранее, можно найти множество хороших примеров, иллюстрирующих успешное сочетание истинных конструктивных качеств с значительной долей красоты, а также подтверждающих прочность материала за счет легкости деталей.



Тем, кто проживает в Лондоне или посещает его, не мешало бы сходить в музей Южного Кенсингтона и изучить большой и великолепный канделябр работы мистера Дж. Больно, Сынок, и больно, что вполне достойно рассмотрения. Он довольно тяжелый и обладает огромной прочностью, но во многих других отношениях весьма похвален. Он красив, имеет правильные пропорции и свидетельствует о правильной обработке металла. Кроме того, это иллюстрирует способ, которым камни или драгоценности могут быть с пользой применены для изготовления фурнитуры. В качестве дополнительной иллюстрации правильной и очень красивой обработки металла мы приводим фрагмент ширмы для Херефордского собора (рис. 171), работы самого умного из металлистов, мистера Скидмора из Ковентри. Этот экран был показан на Международной выставке 1862 года в Лондоне и оттуда

перенесен на свое место в соборе. Всем, кто может, будет полезно посмотреть на эту прекрасную работу, которая является одним из лучших образцов художественной обработки металла, с которыми мы знакомы. Обратите внимание на легкость, с которой можно обрабатывать железо, если использовать правильный способ обработки. Пусть будет взят железный брусок толщиной около половины дюйма и шириной 1 ¼ дюйма. Его можно свернуть в спираль (филигранный способ обработки), или его конец можно выточить из стеблей и листьев, и к нему можно прикрепить другие листья с помощью заклепок, винтов или стяжек, или его можно согнуть в любую конструктивную форму. Я говорю ученику: изучайте формы, в которые можно обмять простые железные бруски, как мысленно, так и наблюдая за хорошо выполненными работами.

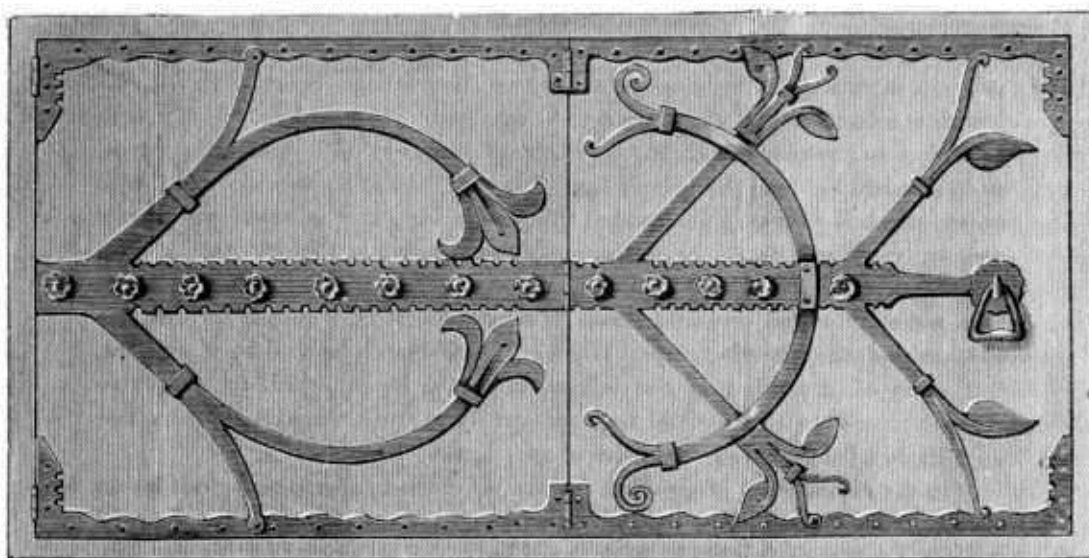


Fig. 172.

Латунь, медь и другие металлы могут быть связаны с железом при изготовлении любых изделий. При правильном уходе латунь и другие блестящие металлы могут действовать как драгоценные камни, то есть давать яркие пятна; но там, где яркие металлы используются с этой целью, необходимо соблюдать осторожность, чтобы яркие пятна образовывались красивыми деталями и чтобы их распределение было справедливым, поскольку то, что ярко, привлечет первое внимание.

Прежде чем оставить эту часть нашей темы, я должен обратить внимание на шарнир работы Хардмана из Бирмингема, который был показан на Международной выставке 1862 года, поскольку он одновременно необычен и красив (рис. 172). Дверь, к которой была прикреплена эта петля, открывалась дважды; первая половинка открывалась и откидывалась на вторую половинку, а затем две половинки открывались как одна дверь, как видно из рисунка. Очень желательно, чтобы в наших работах было немного новизны в аранжировке. Мы слишком склонны повторяться, поэтому встреча с новой идеей приносит своего рода облегчение.

Невозможно, чтобы я брался за каждое железо и рассматривал его отдельно. Все, что я могу сделать, это указать на принципы и предоставить учащемуся самому обдумывать и применять их — принципы, которые, будучи однажды понятыми, могут привести к созданию множества превосходных работ и могут привести к формированию правильного

суждения относительно тех объектов, которые могут быть выдвинуты для критики. Я, однако, просто обращаю внимание на газовые отводы, поскольку они часто имеют неправильную конструкцию. Газовый отвод - это канал, по которому должен подаваться газ. Он должен быть прочным, если на него будет оказываться давление или если существует вероятность столкновения с человеком, как это делают стандартные светильники в общественных зданиях. Основная часть газового патрубка - это трубка или патрубок для подачи газа, но он может поддерживаться многими способами, например, такими кронштейнами, похожими на контрфорсы, как в канделябре, показанном на рис. 168; и если имеются ответвления для нескольких ламп, они вполне могут быть соединены с центральной трубой не только с помощью собственного крепления, но и с помощью какого-либо рода кронштейнов или друг с другом с помощью каких-либо соединительных деталей. Независимо от того, является ли газовый отвод подвесным или стандартным, следует использовать этот способ усиления конструкции труб, поскольку сами трубки лишь слегка скреплены друг с другом, и при воздействии на них давления может произойти опасная и дорогостоящая утечка газа.

В производстве газелей один или два небольших бирмингемских дома, безусловно, отличились созданием произведений, как красивых, так и правдивых; и это наводит меня на мысль, что для Бирмингема наступает лучший день, когда его искусство будет возвышаться, а не унижаться, и будет таким, которое скорее завоюет ему уважение мира, чем вызовет отвращение людей, любящих искусство.

Что касается цвета железа, я мало что могу сказать. По моему мнению, лучшие способы окрашивания металлов были изобретены мистером Скидмором из Ковентри, о котором я уже говорил. Его теория заключается в том, что металлы лучше всего окрашиваются по оттенкам их оксидов. Когда металл, особенно латунь, находится в печи в расплавленном состоянии, пламя, в котором атмосферный кислород соединяется с парами металла, приобретает наиболее яркие оттенки. То же самое, в меньшей степени, происходит и с железом, но здесь цвета менее яркие и имеют более третичный характер. Мистер Скидмор применяет к металлу цвета, видимые в пламени печи, в которой он плавится. Не пытаясь ограничить колориста какой-либо теорией, которая могла бы ограничить его идеи, я должен сказать, что окраска металлов Скидмором очень хороша.

ГЛАВА IX.

ВИТРАЖНОЕ СТЕКЛО.

С давних времен было принято окрашивать стекло. Древним египтянам был известен метод формования стекла различных оттенков, и, производя стеклянную массу, состоящую из соединенных между собой стекловидных кусочков разного цвета, и разрезая ее на ломтики, они дорогостоящим и трудоемким способом получали своего рода цветное стекло, которое могло использоваться для облицовки фонарей или других целей. Греки были знакомы с подобным процессом, и чаши, сформованные ими таким образом, часто встречаются в наших музеях.

Вскоре после повторного открытия стекла в нашей стране были изысканы методы его окраски, и были изготовлены окна для соборов, которые отличались такой красотой и были настолько тщательно подогнаны к цели их создания, что улучшения в этих ранних работах были незначительными или вообще отсутствовали, и большая часть декоративного стекла, которое мы сейчас производим, намного уступает им по дизайну, цвету и способу обработки.

Окно должно выполнять две задачи — оно должно защищать от дождя, ветра и холода и пропускать свет; выполнив эти задачи, оно может быть красивым.

Если из окна открывается прекрасный вид, пусть оно, по возможности, будет сделано всего из нескольких листов (если не очень больших, из одного листа) зеркального стекла; ибо творения Бога более достойны созерцания с их постоянно меняющейся красотой, чем творения человека; но если из окна видна только масса кирпичей и строительного раствора, расположенных нехудожественно, пусть оно, по возможности, будет сделано из цветного стекла, красота дизайна которого проявляется в расположении его частей. Окно ни в коем случае не должно выглядеть как изображение со светотеневыми деталями. Насколько это возможно, лучше избегать увеличения размеров деталей и любой обработки перспективы. Я не говорю, что человеческая фигура, низшие животные и растения не должны быть изображены на оконном стекле, ибо, напротив, с ними можно обращаться не только как с красивыми, но и как с постоянным украшением стекла; но я действительно говорю, что многие витражи совершенно испорчены из-за того, что к окну относятся как к картине, а не как к защите от непогоды и источнику света.

Если на оконном стекле используются объекты с графической обработкой, их следует обрабатывать очень просто и рисовать жирным контуром без растушевки, а части следует отделять друг от друга, меняя их цвет. Таким образом, плоть фигуры может быть выполнена из стекла розового оттенка; одеяние фигуры из стекла зеленого, фиолетового или любого другого цвета; цветок может быть выполнен из белого стекла или из стекла любого цвета; листья из зеленого стекла; и фон неба из синего стекла. Таким образом, все части будут отличаться друг от друга по цвету, и различие между частями будет еще более усилено четким черным контуром, который ограничивает части и придает рисунку рисунок.

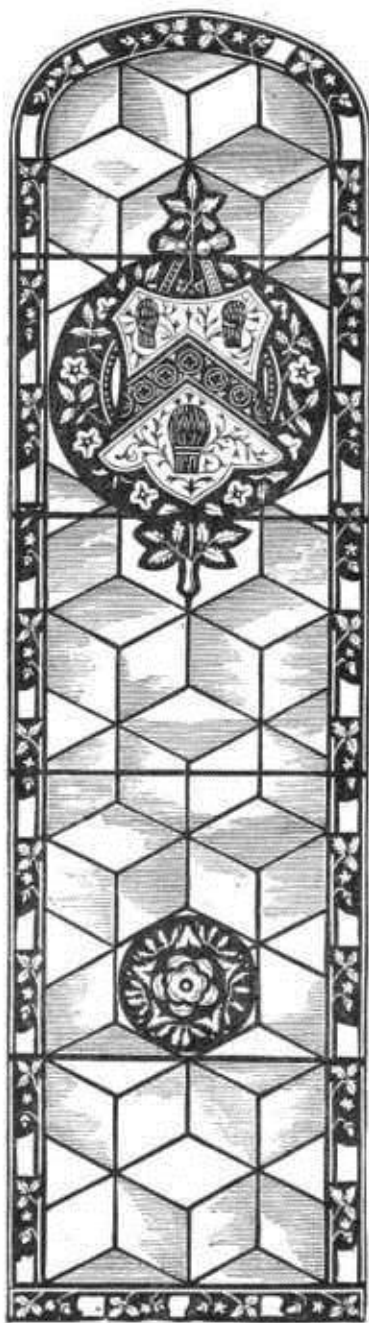


Fig. 173.



Fig. 174.

В окнах редко следует использовать яркие цвета, так как они препятствуют проникновению света. Свет необходим для нашего самочувствия; здоровье нашего тела в значительной степени зависит от количества света, падающего на кожу. Эти чудесные химические изменения, без которых не может быть жизни, по крайней мере частично, зависят от воздействия света на наши тела; тогда пусть наши окна пропускают эти животворящие лучи. Следует также помнить, что если свет не проникает в квартиру свободно, то цвета всех предметов, которые в ней находятся, и ее собственного убранства, если таковое имеется, приносятся в жертву, поскольку в отсутствие света нет цвета.

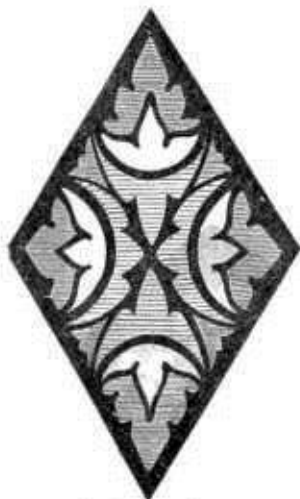


Fig. 175.



Fig. 176.



Fig. 177.



Fig. 178.



Fig. 179.



Fig. 180.

Для создания красивого окна необязательно использовать слишком яркий цвет; оттенки кремово-желтого, бледно-янтарного, светло-голубого, сине-серого, оливкового, красновато-коричневого и другие темные или нежные оттенки, если их оживить небольшими порциями рубина или другими насыщенными цветами, создают самые очаровательные эффекты, и благодаря их использованию мы получаем однородные окна.

Хорошее домашнее окно часто изготавливается из цветных гербовых табличек, размещенных на геометрически расположенных мозаиках из слегка тонированного стекла. В некоторых случаях такое расположение крайне желательно, поскольку таким образом комната может получить преимущество, которое иногда дает небольшое количество цвета, и в то же время через неокрашенную часть окна может открываться приятный вид. В качестве иллюстрации этого класса окна, мы извлекаем одно из каталога от тех отличных художников в витражах, Господа. Хитон, Дворецкий, и Бейн, ул. Гаррик (фиг. 173). Хорошее окно также можно сформировать, окантовав однотонное окно цветом (рис. 174), или вместо

однотонного центрального стекла можно использовать стеклянные квадраты, на каждом из которых нанесен рисунок подгузника, как на рис. 175-182.

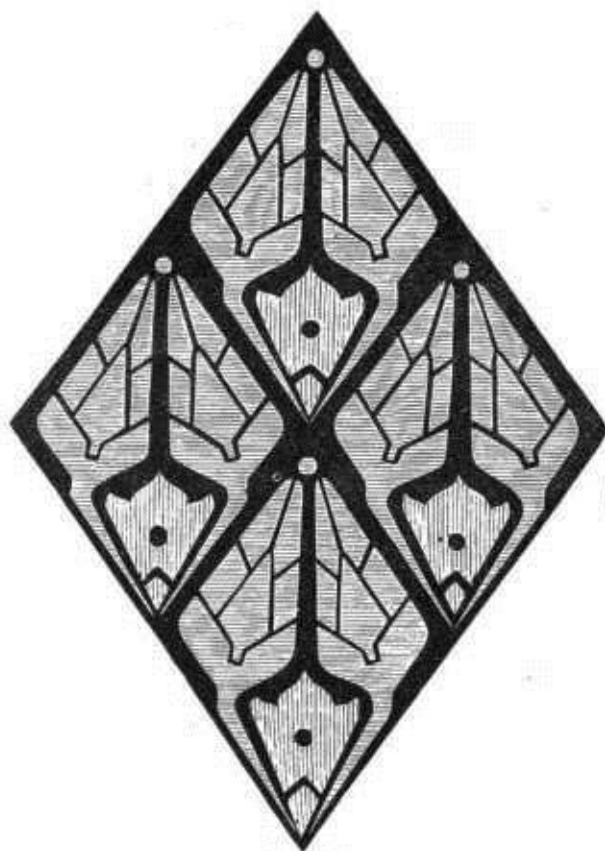


Fig. 181.

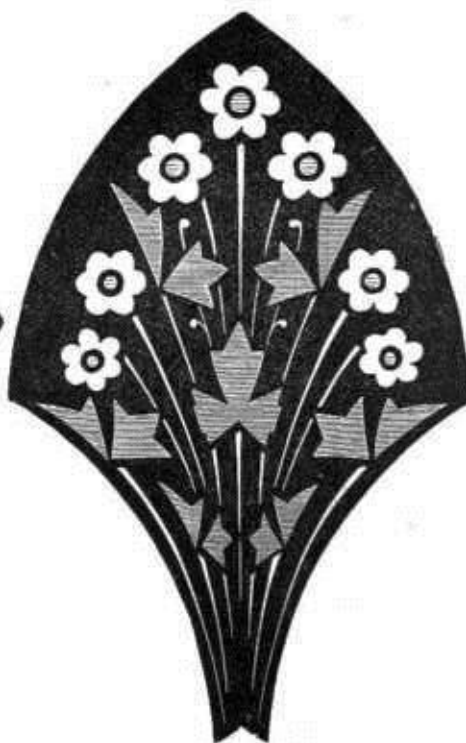


Fig. 182.

В окне не должно быть никаких архитектурных конструктивных элементов - таким образом, сложный архитектурный козырек, затеняющий фигуру, вовсе нежелателен. Если фигура сделана из скоропортящегося материала и стоит снаружи здания, хорошо, чтобы она была защищена от дождя навесом; но такое приспособление, применяемое над фигурой, нарисованной на плоском окне, абсурдно, поскольку бесполезно. Давайте всегда обдумывать, что нам нужно сделать, прежде чем приступить к созданию любого декоративного изделия, а затем стремиться делать это наиболее простым, последовательным и красивым способом. На рис. 183 и 184 представлены мои взгляды на то, какими могут быть витражи.

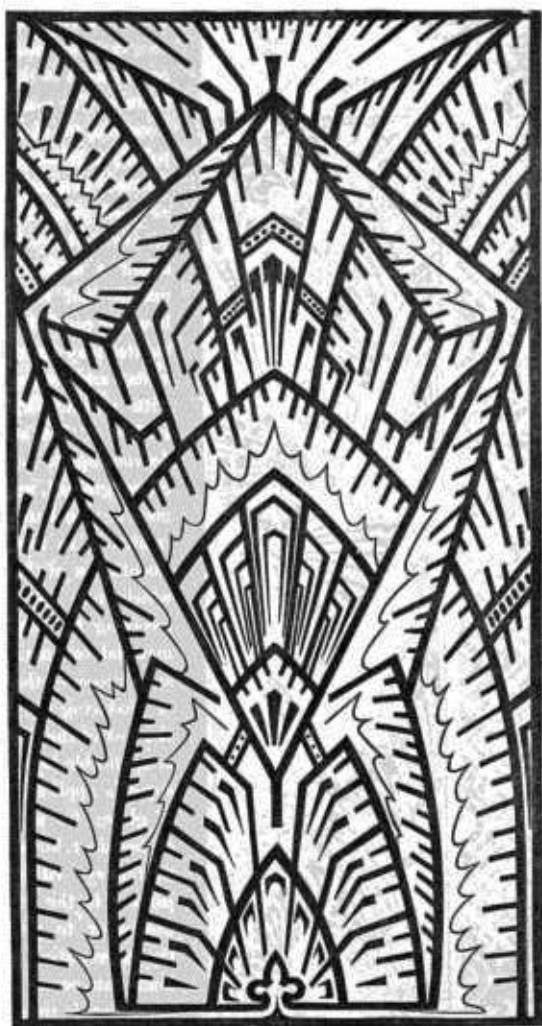


Fig. 183.



Fig. 184.

Неоднократно на протяжении этих глав я решительно протестовал против притворства в искусстве и художественном декоре - желания создать впечатление, что вещи сделаны из более качественного материала или более дорогих субстанций, чем те, из которых они были

сделаны на самом деле, — которое побуждает людей красить и покрывать лаком каминную доску из простого необработанного камня в подражание какому-нибудь дорогому мрамору или придавать дверям и ставням, плинтусам и панелям, которые плотник изготовил из красной или желтой древесины, вид дуба, клена или атласа с помощью обманчивого эффекта мастерства зерновщика. Имитация ни в коем случае не может приблизиться к достоверному сходству с реальностью, которую предлагается имитировать. Грубая зернистость мягкого необработанного камня, который не поддается полировке или, скорее, его нельзя полировать до тех пор, пока он не станет таким же гладким, ровным и блестящим, как хорошее стекло, никогда не может быть придана последовательными нанесениями краски и лака удовлетворительному сходству с мрамором, который он, как предполагается, представляет, как бы тщательно искусная рука художника ни имитировала прожилки, пятна и любопытное разнообразие цветов, которыми Природа разнообразила поверхность материала, который он пытается скопировать. И опять же, крупнозернистая мягкая древесина, какой бы искусной ни была рука, манипулирующая ею, не может быть обработана так, чтобы она напоминала текстуру и гладкость твердой мелкозернистой древесины, которая по самой своей природе способна придавать высокую полировку, которую более мягкий материал никогда не сможет получить при обработке тем же способом — то есть, если затраты на изготовление имитации значительно не превышают стоимость имитируемой вещи. И то, что применимо к обработке дерева и камня, применимо также и к обработке стекла: ибо как каминная полка из необработанного камня или дверца из сосны, какими бы подходящими и приятными для глаз они ни были, если их просто покрасить в одном случае и покрыть лаком в другом для защиты поверхности от разрушающего воздействия грязи любого рода, никогда не смогут, затратив разумное время и навыки, придать поверхности вид мрамора или дуба; так и стекло, благодаря нанесению цвета, сделанного прозрачным с помощью лака, никогда нельзя придать ему сходство со стеклом, окрашенным законным способом, либо с соблюдением деликатности обработки. оттенков, или глубина, и насыщенность, и яркость цвета. Большая часть имитационного витража, или "диафании", как его называют, неудачна не только по цвету, но и по дизайну; и в этом, пожалуй, можно сказать, что она особенно несовершенна. Рисунки, напечатанные на бумаге с целью имитации узоров на стекле, допускают ошибку главным образом в том, что они слишком сложные и представляют фигуры и пейзажи, которые не соответствуют характеру или не соответствуют рисункам, которые обычно изображаются на окрашенном стекле. Если ограничиться простой обработкой подгузников или бордюрами и геральдическими эмблемами, как показано на рис. 173 и 174, или узорами, подобными показанному на рис. 183, полученный художественный эффект будет более удовлетворительным, хотя он никогда не сравнится с настоящим витражом по глубине цвета или чистоте тона.

ГЛАВА X.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Теперь я рассмотрел искусство применительно к нашим промышленным производствам и указал на принципы, которые должны быть узнаваемы во всех произведениях искусства, претендующих на ценность. Мы видели, что материал во всех случаях должен использоваться самым простым и естественным образом; что везде, где это возможно, мы должны прибегать к дружеской помощи природных сил;^[29] что для сосуда или любого предмета искусства всегда должна быть выбрана наиболее удобная форма; и что к красоте должно быть добавлено то, что полезно. Все предметы искусства должны быть полезными, а затем красивыми; они должны быть утилитарными, и в то же время такими изящными, такими миловидными, чтобы их любили за их красоту и ценили за их полезность. Хотя я изложил те принципы, которые всегда должны определять нанесение орнамента на полезные предметы, я не могу показать изучающему никакой прямой дороги к постижению искусства. В настоящем произведении искусства есть что-то слишком тонкое, чтобы выразить это словами; в произведении искусства есть "качество" или выражение количества "чувств", которое невозможно описать, но которое настолько очевидно, что сразу бросается в глаза опытному глазу.

Единственный способ обрести способность ценить художественные качества, особенно если эти качества носят утонченный характер, - это тщательное изучение произведений заведомого совершенства. Если бы студент мог посещать наши музеи в компании опытного художника-орнаменталиста, который указал бы, что в искусстве хорошо, а что плохо, он бы вскоре научился, изучая прекрасные произведения, воспринимать художественные качества; но поскольку для большинства это невозможно, ученик должен довольствоваться рассмотрением каждого произведения искусства, с которым он соприкасается, в сочетании с принципами, которые я изложил.

Пусть он возьмет что—нибудь рабочее - скажем, чайник. Теперь он спросит себя— был ли разумно и просто использован материал, из которого он изготовлен? —удобна ли форма?— правильно ли нанесена ручка и находится ли носик в надлежащем отношении к ручке? — изящна ли форма или энергична? — утончен ли изгиб, ограничивающий форму? — нанесена ли гравировка в разумных количествах и в правильных пропорциях?— красивы ли выгравированные формы и не страдают ли они от того, что их видно в перспективе на закругленной поверхности? Задавая такие вопросы, ученик будет исследовать природу всего, что представлено на его рассмотрение, и только постоянно задавая такие вопросы и стремясь правильно отвечать на них, он сможет получить знания, которые позволят ему правильно судить о природе произведений искусства.

На некоторые из этих вопросов молодой ученик ответит с готовностью, с другими у него возникнут трудности; поскольку его вкус еще не развит, он не будет знать, красива форма или нет. Тем не менее, я говорю ученику: постарайтесь ответить на эти различные вопросы как можно лучше, а затем запишите форму предмета в блокнот и в кратких выражениях напишите свое мнение относительно него и причины, обосновывающие ваше мнение. Отмечая таким образом свои исследования, вы получаете много преимуществ; таким образом, вы должны формулировать свои идеи с некоторой степенью точности, когда вам

нужно облечь их в слова, а точность идеи необходима для вашего успеха. Вы также можете обратиться к предыдущим мыслям и таким образом запечатлеть их в памяти; и вы можете наблюдать за своим прогрессом, что важно и должно обнадеживать. Чтобы вы как можно быстрее приобрели способность воспринимать художественные достоинства, вы должны изучить те произведения, в которых редко встречаются примеры безвкусицы, вы должны сначала рассмотреть предметы искусства из Индии, Персии, Китая и Японии, а также образцы древнего искусства из Египта и Греции. Но при выборе современных работ с Востока выбирайте те, которые по возможности не являются совершенно новыми.

За последние десять лет произведения искусства Японии пришли в плачевное состояние. Контакт с европейцами, к сожалению, приводит к ухудшению восточного искусства: чтобы удовлетворить спрос европейцев, производится количество, а качеством пренебрегают, поскольку мы придираемся к цене, и все же, создавая таким образом спрос на некачественные работы, мы повышаем цену даже на то, что сравнительно плохо, и вскоре вынуждены платить за более грубые изделия цену, по которой поначалу можно было приобрести изделия высшего качества.

Но вот что следует отметить: самые обычные изделия, которые мы получаем из Японии и Индии, никогда не бывают совершенно плохими в художественном отношении. Негармоничный колорит, по-видимому, не присущ этим нациям, и то же самое можно сказать о Персии и Китае и, в некоторой степени, о Марокко и Алжире, единственными исключениями являются страны, где европейское влияние сохранялось долгое время. Выбирая примеры для изучения, вы можете почти полностью положиться на красоту всех работ из Китая, Японии, Персии и Индии, которые не были созданы под европейским влиянием.

Примечательный пример ухудшающегося влияния европейского вкуса (возможно, главным образом английского) на восточное искусство становится очевидным, если мы рассмотрим старые резные шкатулки из сандалового дерева из Индии и те, которые сейчас присылают нам из той же страны; спокойная, ненавязчивая последовательность орнамента, которым стремились лишь обогатить правильно изготовленную шкатулку, была недостаточно привлекательной, чтобы удовлетворить европейский (или английский?) вкус. Орнамент должен быть более выраженным и рельефным, и вся работа должна быть более привлекательной — я бы сказал, более вульгарно привлекательной, и таким образом изысканная утонченность старых работ приносится в жертву нуждам богатого, но вульгарного народа, чей вкус к искусству бесконечно ниже, чем у их покоренных собратьев, у которых они учатся принципам прекрасного искусства, но медленно, в то время как они многое делают, чтобы разрушить утонченность художественного вкуса, который, по-видимому, унаследовали рабочие нашей восточной империи. Изучайте произведения восточных народов в сочетании с замечаниями, которые я сделал в своей первой главе (см. страницы [6](#), [9](#) и [48](#)), а затем рассмотрите многочисленные предметы, оставленные нам древними египтянами и греками, и помните при просмотре о том, что мы сказали о египетском и греческом искусстве (см. Страницы [6](#), [8](#) и [10](#)), и после того, как научитесь понимать достоинства персидского, японского, индийского и китайского искусства, а также искусства древнего Египта. Египтяне и греки, вы можете начать рассматривать другие стили, в последнюю очередь приступая к изучению итальянского искусства и искусства эпохи Возрождения в его различных формах; ибо в этих стилях, или диалектах стиля, если можно так выразиться, так много ложного по структуре, ложного в представлении, неправдивого в выражении и скорее живописного, чем орнаментального по сути, что необходимо очень полное знакомство с орнаментальным искусством, чтобы все недостатки

этих стилей были очевидны, и чтобы изучающий не впал в ошибку, считая живописный эффект результатом истинного стиля. из области орнаментального искусства.

Изучение, когда оно сопровождается индивидуальным мышлением, является средством, с помощью которого можно получить знания об искусстве. Великим художником-орнаментом станет не просто созерцание прекрасных и правдивых работ. Тот, кто хочет достичь великого знания, должен *изучать* все, что кажется ему достойным его внимания, и, прежде всего, должен много думать о работах, которые он созерцает; это свидетельство ума — не деградирующего, а благородного ума, утонченного ума, образованного ума, хорошо информированного ума, ума, обладающего знаниями, ума, обладающего энергией, ума, который свеж и новизна — то, что мы находим запечатленным в работе и придающим ей ценность. В то время как мы, изучающие искусство, должны, прежде всего, развивать ум, мы не можем выразить утонченные чувства, проявляющиеся в форме, если не умеем рисовать, и рисовать почти безупречно; а способность рисовать с точностью, силой и чувством может возникнуть только в результате большой практики.

Поэтому каждую свободную минуту берите в руки альбом для рисования и постоянно старайтесь рисовать тщательно, опрятно, с точностью и завершенностью те объекты, которые вы видите вокруг себя, даже если под рукой нет примеров хороших произведений искусства; ибо только благодаря постоянной и тщательной практике вы можете приобрести необходимую способность выражать утонченную мысль в утонченной форме. Избегайте делать поспешные наброски. Став законченным художником, вы можете позволить себе делать наброски; но пока вы не научитесь рисовать с большой силой, энергией, правдивостью и утонченностью, пусть каждый ваш рисунок будет таким же тщательным и законченным по характеру, каким бы простым ни был изображаемый объект, как если бы ваше благополучие в жизни зависело от его характера, ибо от каждого наброска в значительной степени зависит ваше будущее положение. Следует усердно культивировать привычку к тщательной проработке; и с каждым сделанным таким образом рисунком приобретается такое количество энергии, которого не дало бы выполнение сотни небрежных набросков. Тогда пусть кропотливость будет характерной чертой вашей работы.

Тот или иной орнамент нанесен почти на каждый предмет, который мы видим вокруг себя. Бумаги на наших стенах, ковры на наших полах, портьеры на наших окнах, тарелки, с которых мы едим, - все покрыто тем или иным рисунком; однако даже сейчас, когда орнаментация стала повсеместной, редко можно найти что-либо оригинальное в орнаменте; а если мы и встречаем что-то новое в своем роде, то оно часто выглядит слабым или робким, если не совсем перестает внушать нам мысль, что создатель был человеком знающим. Пусть читатель будет уверен, что если дизайнер - человек знающий, его декоративные композиции всегда будут свидетельствовать о его образованности; что если он человек властный, его работы раскроют силу его характера; если он человек утонченных чувств, то его проекты будут свидетельствовать о его нежном восприятии. Подобным образом, если человек невежествен, он не может скрыть от своих узоров проявление своего невежества. Разве египтяне не выражали силу своего характера в своих украшениях? разве греки не проявляли свою утонченность в формах, которые они рисовали? разве мы даже не находим сильное, да, впечатляющее выражение религиозного чувства в некоторых произведениях искусства, таких как иллюминированные рукописи раннего средневековья? и разве мы не видим каждый день отпечаток невежества на некоторых обоях, коврах и других вещах? Это факт, и нам необходимо полностью признать его, что знание производителя проявляется в его работах; и что невежество невежд также проявляется в его работах.

Если орнамент создается с новыми символами, он часто бывает слабым и, как правило, лишен изящества; в то время как сила является выражением мужественности, а изящество - утонченности. Не претендуя на успешную попытку, я помещаю на фронтисписе к этому тому (Лист I.) четыре моих этюда по оригинальному орнаменту, все из которых кажутся мне более или менее удовлетворительными как этюды по композиции. Я старался вложить в каждого из них некоторое количество энергии, бодрости — жизненной силы, но в то же время избегать грубости или любого вопиющего недостатка утонченности. Я стремился сочетать прямые линии, выражающие мощь, с такими изогнутыми формами, которые создавали бы приятный контраст форм и выражали определенную долю изящества. В светлом орнаменте на цитриновой основе (который находится в нижнем левом углу нашей тарелки) Я особенно старался добиться выражения грации в сочетании с таким количеством энергии, которое позволяет избежать любого проявления слабости.

В орнаменте по краю я ввел форму арки, поскольку она намекает на приятное структурное "оформление"; и я постарался создать впечатление, что композиция опирается на нижнюю пунктирную полосу, поскольку это создает ощущение безопасности. Я не говорю, что это необходимо, чтобы это было так: все, что я утверждаю, это то, что в некоторых случаях это дает чувство удовлетворения.

Насколько я знаю, окраска тоже оригинальная. Используемые цвета в основном третичного характера, но используются небольшие количества первичных или второстепенных цветов, чтобы придать "жизнь" композиции.

Я не предлагаю эти исследования моим читателям с целью показать им, каким должен быть оригинальный орнамент: я лишь привожу их в качестве примеров новых композиций и должен предоставить каждому облечь свои собственные мысли в подобающее выражение его индивидуальных оригинальных идей.

Поскольку я пишу для рабочего человека, а также для других, простит ли он мне напоминание о том, что мы призваны заниматься искусством, но в то же время наше искусство связано с научными профессиями — знание естественных наук, ботаники, зоологии, натурфилософии и химии может быть очень полно использовано в нашем искусстве — и что мы, следовательно, должны действовать как профессионалы и как художники высочайшего ранга; ибо только так мы можем надеяться поставить наше призвание на то почетное место, на котором оно должно быть занято людьми в целом, а также другими людьми. если мы хотим доставить им удовольствие так, как должны.

Прощаясь с моим читателем, позвольте мне сказать, что, если я лично смогу чем-либо помочь ему, я буду рад это сделать. Если кто-то, кто действительно стремится к знаниям в области декоративного дизайна и является трудолюбивым, решит прислать мне проекты для критики или комментариев или пожелает любой другой помощи, которую я могу им оказать, я буду рад сделать для них то небольшое, что в моих силах. Мой адрес указан в конце Предисловия.

СНОСКИ:

[\[29\]](#) Смотрите главы о стекле и фаянсе.

MANUALS OF TECHNOLOGY.

EDITED BY

PROFESSOR AYRTON, F.R.S.

(*Finsbury Technical College, City and Guilds of London Institute*),

AND

RICHARD WORMELL, D.Sc., M.A.

DURING the last two years a very great impetus has been given to the advancement of Technical Education, so that at the present time there is a widespread demand on the part of technical students for text-books. The object of this series is to meet this demand by furnishing books which describe *the application of science to industry*, which translate the language and results of science into the language of the workshop, and will thus bring to the benefit of the English Industries the workman's acquaintance with the scientific principles which underlie his daily work.

These manuals of Technology are not intended to teach *pure* science. Nor are they intended to enable the reader to dispense with learning, by actual practice in the workshop, the handicraft of the various trades. They will form a link between these two designs. They will give the reader an intelligent grasp of the complicated machinery of the factory. They are designed to make workmen thinkers, and not merely human tools.

No special knowledge of mathematics or of science is necessary to the student of this series, but it is expected that he will have been observant of the processes carried on in his workshop, which will be here scientifically explained. The subjects will be treated analytically rather than synthetically; that is to say, the machine, as the workman knows it, will be taken as a whole and analysed, and special care will be taken to avoid the method too common in scientific books, according to which a number of abstract principles are first developed, while their practical application is deferred to the end of the book, which, probably, the practical man never reaches.

As text-books for the large and increasing number of candidates at the Technological Examinations of the City and Guilds of London Institute, with which many of the authors are connected, these Manuals of Technology will be especially valuable. An author in each case has been selected who was able to comprise a well-grounded scientific knowledge with a practical familiarity with the minute details of the trade treated of in his book. Consequently, while the latest and most approved processes of manufacture will be found described, the exact scientific reasons for the superiority of these modern methods over the older ones will be given in full, as well as such indications as science would suggest for improving the present processes.

The following books are already in preparation, and others will be added :—

ELECTRIC LIGHTING AND TRANSMISSION OF POWER .	Professor Ayrton, F.R.S.
APPLIED MECHANICS	Professor Perry, M.E.
CUTTING TOOLS WORKED BY HAND AND MACHINE	Professor Smith.
IRON AND STEEL	W. H. Greenwood, Esq.
FLUID MOTORS	Professor Perry, M.E.
CHEMISTRY	Dr. Armstrong, F.R.S.
FLAX SPINNING	D. S. Thomson, Esq.
WATCH AND CLOCK MAKING	D. Glasgow, Esq.

The numerous Illustrations to these books will be pictures of the actual machines as they exist in the best factories, and will not be merely conventional representations conveying but little intelligence to the practical man.

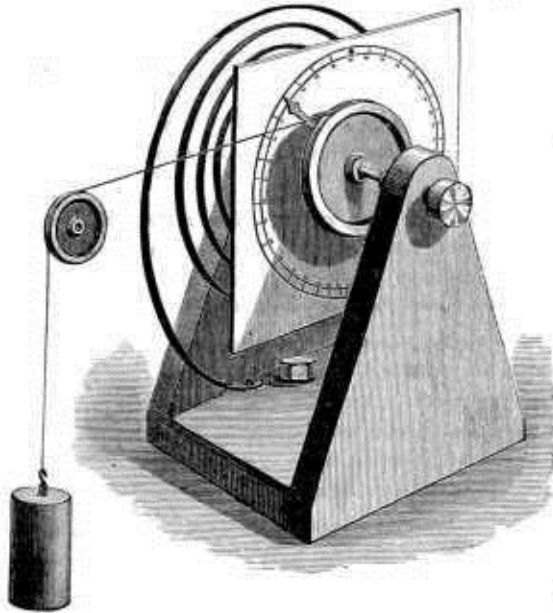
The aim throughout has been to prepare books that shall appeal at once to the workman. Their preparation has been entrusted to writers who know what the workman's difficulties are, what information he needs to help him in his trade, and this is presented in such a form that the reader may be attracted by a desire to learn the Why and Wherefore, instead of being repelled by the supposed difficulties of science.

P.T.O.

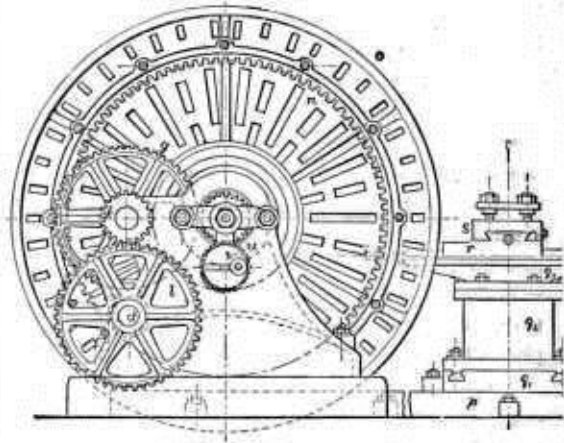
CASSELL, PETTER, GALPIN & CO., LUDGATE HILL, LONDON.

MANUALS OF TECHNOLOGY, NOW READY.

Applied Mechanics.—By Prof. JOHN PERRY, M.E. With numerous Illustrations. *Extra fcap. 8vo, cloth, 3s. 6d.*



Cutting Tools Worked by Hand and Machine.—By ROBERT H. SMITH, M.I.M.E.; Assoc. M.I.C.E.; Professor of Engineering in the Mason Science College, Birmingham; formerly Professor of Engineering in the Imperial University, Japan. With numerous Practical Drawings. *Extra fcap. 8vo, cloth, 3s. 6d.*



(For full particulars of this Series, see preceding Page.)

Intermediate Text-Book of Physical Science.—By F. H. BOWMAN, D.Sc., F.R.A.S., F.L.S.; Fellow of the Geological, Chemical, and Royal Microscopical Societies; Straton Prizeman and Gold Medallist in Technology, University of Edinburgh. Illustrated. *Extra fcap. 8vo, cloth, 3s. 6d.*

This work is the outcome of a speech delivered at Liverpool by Professor Huxley, who represented the serious want felt by students at night-classes for a general introduction to science suited to their needs. It will occupy, as Professor Huxley suggested, an intermediate position between the elementary text-books for use in schools, and those which are suited for colleges and universities. Not only will it be specially suitable for the science classes connected with Mechanics' Institutes, Young Men's Associations, Intermediate Schools and Colleges, and other educational institutions, but for all non-mathematical students who desire a complete *introduction to science*. It embodies the latest scientific researches, and contains an accurate and philosophical account of the present condition of the physical sciences in all branches, enabling its readers to follow the advance continually being made in the application of science to the arts and uses of every-day life.

Handrailing and Staircasing.—A Complete Set of Lines for Handrails by "Square-cut System," and Full Practical Instructions for making and fixing Geometrical Staircases. By FRANK O. CRESWELL, of the Liverpool School of Science; Medallist for Geometry. With upwards of One Hundred Working Drawings. *Fcap. 8vo, 3s. 6d.*

The high prices at which works on this subject have been hitherto published have placed them quite beyond the reach of ordinary workmen. By means of this book, however, mechanics will now have within their reach the best practical teaching at a cost that will allow all to possess themselves of it.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO., LUDGATE HILL, LONDON.

SELECTIONS FROM CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.'S PUBLICATIONS.

ILLUSTRATED AND FINE ART WORKS.

- The Magazine of Art.** Volume V. With about 400 Illustrations by the first Artists of the day. A beautifully-executed Etching by G. P. JACOB HOOB forms the Frontispiece. Cloth gilt, gilt edges, 16s. The price of Vols. I., II., and III. has been increased—Vol. I. to 21s., Vols. II. and III. to 15s. each, and Vol. IV. to 21s.
- Picturesque Europe.** POPULAR EDITION. Vol. I., with 13 Exquisite Steel Plates, and about 200 Original Engravings by the best Artists. Cloth gilt, 18s. N.B.—The *Original Edition*, in Five Magnificent Volumes, royal 4to size, can still be obtained, price £2 2s. each.
- Picturesque America.** Vol. I., with 12 Exquisite Steel Plates and about 200 Original Wood Engravings. £2 2s.
- The Royal Shakspeare.** A Handsome Fine Art Edition of the Poet's Works. Vol. I. contains 11 Exquisite Steel Plates, and Three Full-page Wood Engravings, by FRANK DICKSEE, A.R.A., J. D. WATSON, VAL BROTHLEV, C. GREEN, J. McLE RALSTON, and other Artists. The Text is that of Prof. DELIUS, and the Work contains Mr. FURNIVALL'S Life of Shakspeare. Price 15s.
- Milton's Paradise Lost.** Illustrated with 50 full-page Drawings by GUSTAVE DORÉ. With Notes and a Life of Milton by the late Rev. ROBERT VAUGHAN, D.D. *New Edition*, cloth gilt, 21s.
- The Changing Year.** Being Poems and Pictures of Life and Nature. With numerous Illustrations. Crown 4to, cloth gilt, 7s. 6d.
- Character Sketches from Dickens.** Six Large Drawings by FRED BARNARD of Sidney Carton, Mr. Pickwick, Alfred Jingle, Little Dorrit, Mrs. Gamp, and Bill Sikes, in Portofolio, imperial 4to, 5s. the set.
- Morocco: its People and its Places.** By EDMONDO DE AMICIS, translated by C. ROLLIN TILTON. Cloth gilt, 7s. 6d.
- The National Portrait Gallery.** Complete in Four Vols., each containing 20 life-like Portraits, in Colours, with accompanying Memoirs. 12s. 6d. each.
- The International Portrait Gallery.** Complete in Two Vols., each containing 20 life-like Portraits in Colours, with Memoirs. Cloth gilt, 12s. 6d. each.
- Longfellow's Poetical Works.** Fine-Art Edition. Illustrated throughout with Original Engravings. £3 3s.
- Illustrated British Ballads.** With several Hundred Original Illustrations. Complete in Two Vols., 21s.
- European Ferns.** Their Form, Habit, and Culture. By JAMES BRITTEN, F.L.S. With 30 Fac-simile Coloured Plates, painted from Nature by D. BLAIR, F.L.S. 21s.
- Pictures of Bird Life in Pen and Pencil.** By the Rev. M. G. WATKINS. With Illustrations, 21s.
- The Great Painters of Christendom,** from Cimabue to Wilkie. *New and Cheaper Edition.* By J. FORBES-ROBERTSON. Illustrated, cloth, gilt edges, 21s.
- Familiar Garden Flowers.** FIRST and SECOND SERIES. By SHIRLEY HOBBS. With 40 Full-page Coloured Plates by F. E. HULME, F.L.S., F.S.A., in each. 12s. 6d. each.
- Familiar Wild Flowers.** FIRST, SECOND, and THIRD SERIES. By F. E. HULME, F.L.S. With 40 Full-page Coloured Plates in each. Cloth gilt, 12s. 6d. each.
- Paxton's Flower Garden.** *New and Revised Edition.* Vol. I. With Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Price 21s.
- Poems and Pictures.** With about 100 highly-finished Engravings. Handsomely bound in cloth, price 5s.
- The World of Wonders.** With 130 Illustrations. 4to, cloth, 7s. 6d.; cloth gilt, 10s. 6d.
- The World of Wit and Humour.** With about 400 Illustrations. Cloth, 7s. 6d.; cloth, gilt edges, 10s. 6d.
- Æsop's Fables.** With about 150 Original Illustrations by ERNEST GRISÉY. Cloth, 7s. 6d.; cloth, gilt edges, 10s. 6d.
- Evangeline.** *Edition de Luxe.* With Magnificent Original Illustrations by FRANK DICKSEE, A.R.A., beautifully reproduced in Photogravure by MEYERS, Goupil of Paris. The Work is printed on Whatman's hand-made paper, size 16½ in. by 12½ in., the Wood Engravings being on real China paper. * * * Further particulars, with price, &c., may be obtained of any Bookseller.
- Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque.** By Prof. G. EHRER. Translated by CLARA BELL, with Notes by SAMUEL BIRCH, LL.D. Illustrated with about 800 Magnificent Original Illustrations. Complete in Two Volumes. Cloth gilt, bevelled boards, gilt edges. Vol. I., 45s.; Vol. II., £2 12s. 6d.
- Landscape Painting in Oils, A Course of LESSONS in.** By A. F. GRACE, Turner Medallist, Royal Academy. With Nine Reproductions in Colour, and numerous examples engraved on Wood from well-known pictures, 42s.
- Sketching from Nature in Water-Colours.** By AARON PECKRY. With Illustrations in Chromo-Lithography after Original Water-Colour Drawings. Super royal 4to, cloth, 15s.
- Figure Painting in Water-Colours.** With 16 Coloured Plates from Original Designs by BLANCHE MACHART and JENNIE MOORE. Crown 4to, cloth gilt, 7s. 6d.
- Flower Painting in Water-Colours.** With 20 Fac-simile Coloured Plates by F. E. HULME, F.L.S., F.S.A. With Instructions by the Artist. Cloth gilt, 5s.
- Old and New Edinburgh, Cassell's.** Vols. I. and II. now ready, with nearly 200 Original Illustrations in each. Extra crown 4to, cloth, 9s. each.
- Our Own Country.** Vols. I., II., III., IV., and V., with upwards of 200 Original Illustrations and Steel Frontispiece in each. Extra crown 4to, cloth, 7s. 6d. each.
- The Countries of the World.** By Dr. ROBERT BROWN, F.R.G.S. Complete in Six Vols., with about 750 Illustrations. Cloth, 7s. 6d. each. Library binding, 3 vols., 17s. 6d.
- Heroes of Britain in Peace and War.** Complete in Two Vols., with about 300 Original Illustrations. 4to, cloth, 7s. 6d. each. Library binding, two vols. in one, 12s. 6d.
- The Sea: Its Stirring Story of Adventure, Peril, and Heroism.** By F. WHYMPER. With 400 Original Illustrations. Four Vols. Cloth, 7s. 6d. each. Library binding, two vols., 25s.
- Great Industries of Great Britain.** With about 400 Illustrations. Complete in Three Vols. 7s. 6d. each. Library binding (three vols. in one), 15s.
- The Leopold Shakspeare.** From the Text of Professor DELIUS, with "Edward III." and "The Two Noble Kinsmen," and an Introduction by F. J. FURNIVALL, Founder and Director of the New Shakspeare Society. With about 400 Illustrations. *Cheap Edition*, cloth, price 6s., cloth gilt, 7s. 6d. Can also be had in morocco suitable for presentation.
- Cassell's Quarto Shakspeare.** Edited by CHARLES and MARY COWDEN CLARKE, and containing about 600 Illustrations by H. C. SELOUS. Complete in Three Vols, cloth gilt, gilt edges, £3 3s.; morocco, £6 6s. Also Three separate Vols., in cloth, viz., COMEDIES, £1 10s.; HISTORICAL PLAYS, 16s. 6d.; TRAGEDIES, £1 5s.
- The Doré Fine-Art Volumes:—**
The Doré Gallery. £5 5s.
The Doré Scripture Gallery of Illustrations. Two Vols. £5 10s.
The Doré Bible. Two Vols., morocco, £4 4s.
Milton's Paradise Lost. *Popular Edition*, 21s.
Dante's Inferno. £3 10s.
Dante's Purgatorio and Paradiso. £1 10s.
La Fontaine's Fables. £1 10s.
Don Quixote. 15s.
Adventures of Munchausen. 5s.
Fairy Tales Told Again. 5s.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.: LONDON, PARIS & NEW YORK.

BIOGRAPHY, TRAVELS, HISTORY, LITERATURE, &c.

- Wealth Creation.** By AUGUSTUS MONGREDIEN. Crown 8vo, cloth, price 5s.
- A Trip to India.** By the Right Hon. W. E. BAXTER, M.P. Illustrated. Crown 8vo, cloth, 5s.
- Oliver Cromwell.** A Historical Biography, by J. ALLANSON PICTON. With Steel Portrait. Price 7s. 6d.
- The Life of the Rt. Hon. W. E. Gladstone.** By G. LARNETT SMITH. *Cheap Edition.* With Portraits, 5s.
- England: its People, Polity, and Pursuits.** By T. H. S. ESCOTT. *Cheap Edition,* 7s. 6d.
- Burnaby's Ride to Khiva.** *New and Cheap Edition,* cloth, 3s. 6d. *People's Edition,* 6d.
- Constitutional History and Political Development of the United States.** By SIMON STERNER, of the New York Bar. 5s.
- Russia.** By D. MACKENZIE WALLACE, M.A. *Cheap Edition,* in One Vol., 10s. 6d.
- The Rule of the Monk.** By General GARIBOLDI. *People's Edition,* 6d.
- David Cox, a Biography of.** By the late WILLIAM HALL. Edited by JOHN THACKRAY BUNCE. 10s. 6d.
- Wood Magic; a Fable.** By R. JEFFERIES, Author of "The Gamekeeper at Home," &c. *Cheap Edition,* One Vol., 6s.
- The History of the Year.** A Complete Narrative of the Events of the Past Year. Crown 8vo, cloth, 6s.
- A History of Modern Europe.** Vols. I. and II. By C. A. FRYER, M.A., Fellow of University College, Oxford. Demy 8vo, 12s. each.
- Peoples of the World.** Vol. I. By Dr. ROBERT BROWN. With numerous Illustrations. Price 7s. 6d.
- English and Irish Land Questions.** Collected Essays by the Right Hon. G. SHAW-LEEFVRE, M.P. 6s.
- Local Government and Taxation in the United Kingdom.** Edited by J. W. PHOENIX. Price 5s.
- English Land and English Landlords.** By the Hon. GEORGE BRODRICK. 12s. 6d.
- United States, Cassell's History of the.** By EDMUND OLLIER. Complete in Three Vols.; containing 600 Illustrations and Maps. Extra crown 4to, cloth, £4 7s.
- Universal History, Cassell's Illustrated.** Vol. I. Profusely Illustrated, 576 pp., 4to, price 9s.
- Gleanings from Popular Authors.** Vol. I. With Original Illustrations. Price 5s.
- England, Cassell's History of, from the Earliest Period to the Present Time.** With about 2,000 Illustrations. Post 4to, 5,500 pp. Nine Vols., cloth, 9s. each.
- Proverbial Philosophy, Illustrated Edition of.** By MARTIN F. TUPPER. Illustrated. 10s. 6d.

- The Encyclopædic Dictionary.** A New and Original Work of Reference to all the Words in the English Language, with a Full Account of their Origin, Meaning, Pronunciation, and Use. By ROBERT HUNTER, M.A., F.G.S., &c. Three divisional Vols. now ready, price 10s. 6d. each.
- Science for All.** Edited by Dr. ROBERT BROWN, F.R.G.S., &c. Complete in 5 Vols., each containing about 350 Illustrations and Diagrams. 4to, cloth, 9s. each.
- Mechanics, The Practical Dictionary of.** Containing 15,000 Drawings of Machinery, Instruments, and Tools, with Comprehensive and TECHNICAL Description of every subject. Three Vols., super-royal 8vo, cloth, £3 3s.; half-morocco, £3 15s.
- Library of English Literature.** Selected, Edited, and Arranged by Prof. HENRY MORLEY. With Illustrations taken from Original MSS. Each Vol. complete in itself.
- VOL. I. SHORTER ENGLISH POEMS. 12s. 6d.
VOL. II. ILLUSTRATIONS OF ENGLISH RELIGION. 11s. 6d.
VOL. III. ENGLISH PLAYS. 11s. 6d.
VOL. IV. SHORTER WORKS IN ENGLISH PROSE. 11s. 6d.
VOL. V. LONGER WORKS IN ENGLISH PROSE AND POETRY. 11s. 6d.
- English Literature, Dictionary of.** Being a Comprehensive Guide to English Authors and their Works. By W. DAVENPORT ADAMS. *New and Cheap Edition,* 10s. 6d.
- Phrase and Fable, Dictionary of;** giving the Derivation, Source, or Origin of Common Phrases, Allusions, and Words that have a Tale to Tell. By the Rev. Dr. BREWER. *Enlarged Edition,* cloth, 3s. 6d.
- Old and New London.** Complete in Six Vols., with about 1,200 Engravings, 9s. each. Vols. I. and II. are by WALTER THORNBURY, the other Vols. are by EDWARD WALFORD.
- Cities of the World.** Vol. I., Illustrated, 7s. 6d.
- Gulliver's Travels.** With Eighty-eight Engravings by MORTEN. *Cheap Edition,* crown 4to, cloth, 5s.
- Protestantism, The History of.** By the Rev. J. A. WYLLIE, LL.D. With upwards of 600 Original Illustrations. Complete in Three Vols. Extra crown 4to, cloth, £4 7s.
- The Family Physician.** A Manual of Domestic Medicine. By PHYSICIANS and SURGEONS of the Principal London Hospitals. *New and Enlarged Edition,* 1,088 pages, royal 8vo, 21s.
- Household Guide, Cassell's.** REVISED EDITION. A Guide to Every Department of Practical Life. With Coloured Plates and numerous Illustrations. Four Vols., cloth gilt, 6s. each.
- Domestic Dictionary, Cassell's.** An Encyclopedia for the Household. *Cheap Edition,* 1,280 pages, 7s. 6d.
- Cassell's Dictionary of Cookery.** The Largest, Cheapest, and Best Cookery Book ever published. *Cheap Edition,* 1,280 pages, royal 8vo, cloth, 7s. 6d.
- A Year's Cookery.** Giving Dishes for Breakfast, Luncheon, and Dinner for Every Day in the Year. By PHILLIS BROWNE. *Cheap Edition,* 3s. 6d.
- Choice Dishes at Small Cost.** Containing Practical Directions to success in Cookery, and Original Recipes for appetising and economical dishes. By A. G. PAYNE. 3s. 6d.

NATURAL HISTORY.

- European Butterflies and Moths.** By W. F. KIRBY. With upwards of 60 Coloured Plates. Demy 4to, cloth gilt, 35s.
- Animal Life Described and Illustrated.** By Prof. E. PERCEVAL WRIGHT, M.D. *Cheap Edition,* 7s. 6d.
- New Natural History, Cassell's.** Edited by Prof. P. MARTIN DUNCAN, M.B., F.R.S. Complete in 6 Vols. Illustrated throughout. Cloth, 9s. each.
- Field Naturalist's Handbook.** By the Rev. J. G. WOOD and THORNTON WOOD. Demy 8vo, cloth, price 5s.
- Mammalia.** Adapted from the French of LOUIS FRANCHET, by Professor E. PERCEVAL WRIGHT, M.D., F.R.S. With upwards of 260 Illustrations. Extra crown 8vo, cloth, 7s. 6d.
- Transformations of Insects, The.** By Prof. P. MARTIN DUNCAN, F.R.S. With 240 Illustrations. 6s.
- The World of the Sea.** By the Rev. H. MARTYN HART, M.A. Illustrated. Cloth, 6s.
- Dairy Farming.** By Prof. J. P. SHELDON. With Coloured Plates and numerous Wood Engravings. 31s. 6d.
- Illustrated Book of the Dog.** By VERO SHAW, R.A. With 28 Fac-simile Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Demy 4to, cloth, 35s.
- The Book of the Horse.** By SAMUEL SIDNEY. With 25 fac-simile Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Demy 4to, cloth, 31s. 6d.
- Canaries and Cage Birds, The Illustrated Book of.** With 36 fac-simile Coloured Plates and numerous Illustrations. Demy 4to, cloth, 35s.
- The Illustrated Book of Poultry.** By L. WINGBY. With 50 Coloured Plates, and numerous Engravings. Demy 4to, cloth, 31s. 6d.
- The Illustrated Book of Pigeons.** By R. FULTON. Edited by L. WRIGHT. With 50 Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Demy 4to, cloth, 31s. 6d.

BIBLES, RELIGIOUS WORKS, &c.

- The Early Days of Christianity.** By the Rev. CANON FARRAR, D.D., F.R.S. Two Vols., demy 8vo, 24s.
- The Life of Christ.** By the Rev. CANON FARRAR, D.D., F.R.S. *Popular Edition*, in One Vol., cloth, 6s.; cloth gilt, gilt edges, 7s. 6d.; Persian morocco, gilt edges, 10s. 6d.; tree calf, 15s. *Library Edition*, Two Vols., cloth, 24s.; morocco, £2 2s. *Illustrated Edition*, extra crown 4to, cloth gilt, 21s.; morocco, £2 2s.
- The Life and Work of St. Paul.** By the Rev. CANON FARRAR, D.D., F.R.S. Two Vols., 24s.; morocco, £2 2s.
- The Child's Life of Christ.** Complete in One Volume, with several hundred Original Wood Engravings, extra crown 4to, elegantly bound, price 21s.
- An Old Testament Commentary for English Readers.** By various Writers. Edited by the Right Rev. C. J. ELLICOTT, D.D., Lord Bishop of Gloucester and Bristol. Vol. I., price 21s., contains the PENTATEUCH.
- New Testament Commentary for English Readers.** Edited by C. J. ELLICOTT, D.D., Lord Bishop of Gloucester and Bristol. In Three Volumes, 21s. each.
Vol. I. contains the Four Gospels.
Vol. II. contains the Acts, Romans, Corinthians, Galatians.
Vol. III. contains the Remaining Books of the New Testament.
- Robert's Holy Land.** DIVISIONS I. and II., containing 42 Tinted Plates in each. Gilt edges, 12s. each.
- A Commentary on the Revised Version of the New Testament for English Readers.** By PRESBENDARY HUMPHRY, B.D., Member of the Company of Revisers of the New Testament. 7s. 6d.
- The Half-Guinea Illustrated Bible.** Containing 900 Original Illustrations. Crown 4to, cloth, 10s. 6d.
- Cassell's Illustrated Bible.** With 900 Illustrations. Royal 4to, Persian morocco, with Coloured Maps, 21s.
- The Child's Bible.** With 220 Illustrations. Demy 4to, cloth gilt, £1 1s.; leather, 30s.
- The Doré Bible.** With 220 Illustrations by GUSTAVE DORÉ. Two Vols., morocco, £4 4s.; best morocco, £6 6s.
- The History of the English Bible.** By the Rev. W. F. MOULTON, D.D. *New and Cheaper Edition*, 2s. 6d.
- St. George for England.** Sermons for Children, by the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. Gilt edges, 5s.
- Some Difficulties of Belief.** By the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. *Cheap Edition*. Price 2s. 6d.
- Sunday Musings.** A Selection of Readings—Biblical, Devotional, and Descriptive. Illustrated, 832 pp., 21s.
- Quiver, The.** Illustrated Religious Magazine. Published in Yearly Volumes, 7s. 6d.; also in Monthly Parts, 6d.
- The Church at Home.** By the Right Rev. ROWLEY HILL, D.D., Bishop of Sodor and Man. Roan gilt, 5s.
- New Testament, Companion to the Revised Version of the English.** By ALEXANDER ROBERTS, D.D. Price 2s. 6d.
- The History of the Waldenses.** By the Rev. J. A. WYLLIE, LL.D. With Illustrations. 2s. 6d.
- Keble's Christian Year.** Profusely Illustrated. Extra crown 4to, 7s. 6d.; gilt edges, 10s. 6d.
- The Bible Educator.** Edited by the Very Rev. E. H. PLUMPTRE, D.D., Dean of Wells. With upwards of 400 Illustrations and Maps. Four Vols., 4to, cloth, 6s. each; or Two Vols., cloth, £1 1s.
- The Music of the Bible.** By JOHN STANIER, M.A. Cloth, 2s. 6d.
- The Life of the World to Come, and Other Subjects.** By Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. 3s.
- Sacred Poems, The Book of.** Edited by the Rev. CANON BAYNES, M.A. With about 200 Illustrations. Cloth, 3s.
- Shortened Church Services, and Hymns.** Compiled by the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE. Price 1s.
- The Patriarchs.** By the Rev. W. HANNA, D.D., and the Rev. CANON NORRIS, B.D. 2s. 6d.
- Mission Life in Greece and Palestine.** By Mrs. EMMA RAYMOND PITMAN. Illustrated, 3s.
- Heroines of the Mission Field.** By Mrs. EMMA RAYMOND PITMAN. Illustrated throughout, 3s.

MISCELLANEOUS WORKS.

- Cassell's Family Magazine.** A High-class Illustrated Family Magazine. Published in Yearly Vols., 9s.
- Civil Service, Guide to Employment in the.** *New Edition, Revised and greatly Enlarged.* 3s. 6d.
- Dingy House at Kensington, The.** With Four Full-page Illustrations. Crown 8vo, cloth, gilt edges, 3s.
- Decorative Design, Principles of.** By CHRISTOPHER DRESSER, Ph.D., F.R.S., &c. With Two Coloured Plates and numerous Designs and Diagrams. 3s.
- English Literature, The Story of.** By ANNA BUCKLAND. 384 pages. Crown 8vo, cloth, gilt top, 3s.
- Etiquette of Good Society.** *Cheap Edition.* Boards, 1s.; cloth, 1s. 6d.
- Figuier's Popular Scientific Works.** The Text revised and corrected by eminent English authorities, with several hundred Illustrations in each. *New and Cheaper Edition*, price 3s. 6d. each.
- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| The Human Race. | The Vegetable World. |
| The World Before the Deluge. | Reptiles and Birds. |
| The Ocean World. | The Insect World. |
- Handrailing and Staircasing.** By FRANK O. CRESWELL. With upwards of 100 Working Drawings. 3s. 6d.
- In-door Amusements, Card Games, and Fireside Fun,** Cassell's Book of. Illustrated. 3s. 6d.
- Jane Austen and her Works.** By SARAH TYTLER. With Steel Portrait and Steel Title. 3s.
- Kennel Guide, The Practical.** By Dr. GORDON STABLES. With Illustrations. 192 pages, crown 8vo, cloth, 2s. 6d.
- Landed Interest and the Supply of Food.** By Sir JAMES CAIRD, K.C.B., F.R.S. *Enlarged Edition*, 3s.
- The Microscope, and some of the Wonders it Reveals.** By the Rev. W. HOOBERTON, M.A. 1s.
- Nursing for the Home and for the Hospital.** By CATHERINE J. WOOD. 3s. 6d.
- Pigeon Keeper, The Practical.** By L. WRIGHT. With numerous Illustrations, &c. Cloth gilt, 3s. 6d.
- Police Code and Manual of the Criminal Law.** By C. E. HOWARD VINCENT, Director of Criminal Investigations. Cloth, price 6s. *Abridged Edition*, With an Address to Constables, by Mr. JUSTICE HAWKINS. 2s.
- Poultry Keeper, The Practical.** By L. WRIGHT. With Plain Illustrations. Cloth, 3s. 6d.; or with Coloured Plates, 5s.
- Rabbit Keeper, The Practical.** By CUNICULUS. With Illustrations. Cloth, 3s. 6d.
- Sports and Pastimes, Cassell's Book of.** With more than 800 Illustrations, and Coloured Frontispiece. 768 pages, large crown 8vo, cloth, gilt edges, 7s. 6d.
- Peggy, and other Tales.** By FLORENCE MONTGOMERY. *Cheap Edition*. Price 2s.
- The Magic Flower-Pot, and other Stories.** By EDWARD GARRETT. Crown 8vo, cloth gilt, 2s.
- The Steam-Engine, The Theory and Action of.** By W. H. NORTHCOTT, C.E. 3s. 6d.

"THE QUIVER" LIBRARY.

- All Illustrated and bound in cloth gilt. Crown 8vo, each, 3s. 6d.*
- | | |
|--------------------------------------|------------------------------------|
| My Guardian. | In Duty Bound. |
| School Girls. By ANNIE CAREY. | The Half Sisters. |
| Deepdale Vicarage. | Peggy Oglvie's Inheritance. |
| The Family Honour. | Working to Win. |
| | Esther West. |

BIBLES, RELIGIOUS WORKS, &c.

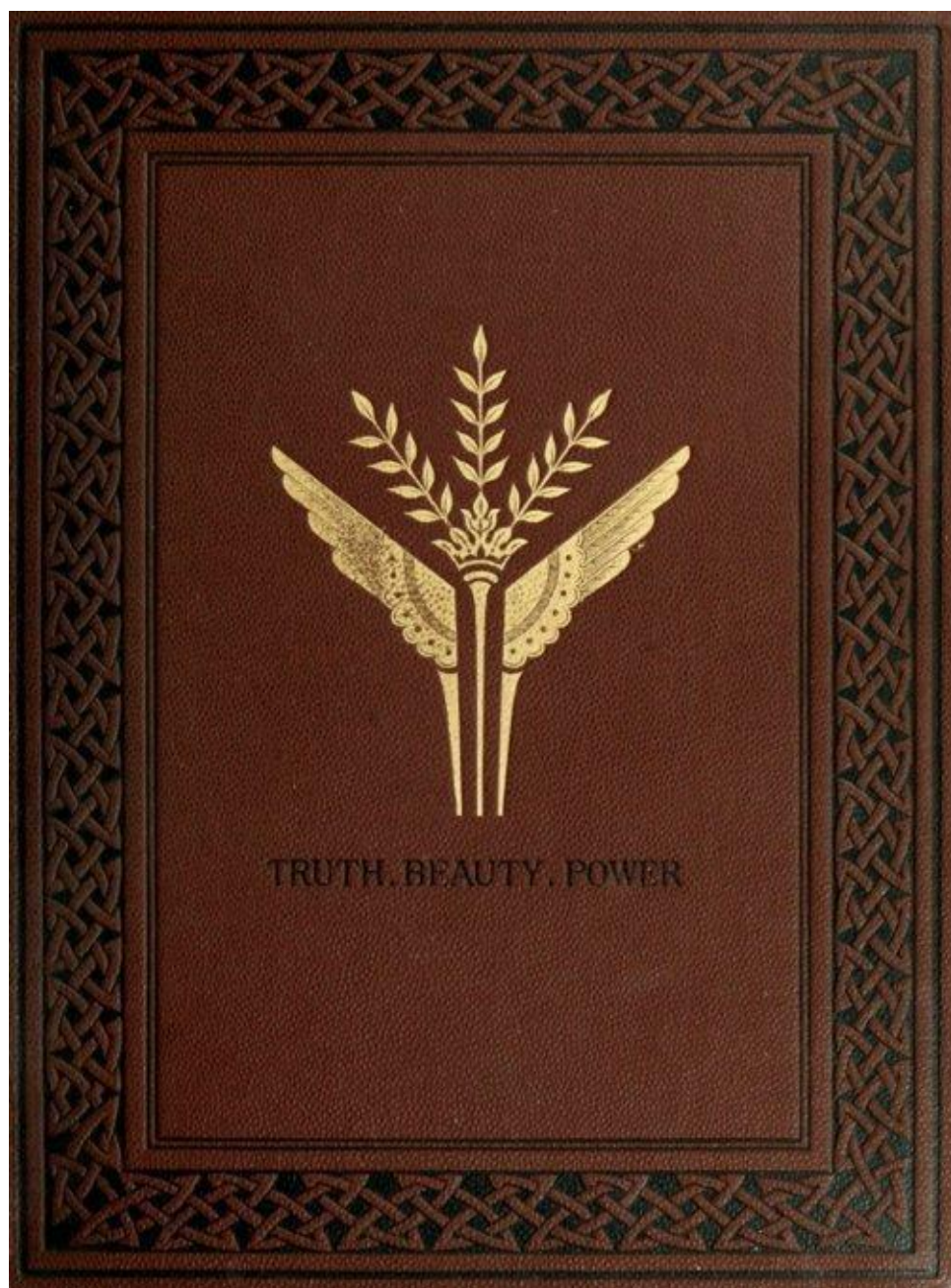
- The Early Days of Christianity.** By the Rev. Canon FARRAR, D.D., F.R.S. Two Vols., demy 8vo, 24s.
- The Life of Christ.** By the Rev. Canon FARRAR, D.D., F.R.S. Popular Edition, in One Vol., cloth, 6s.; cloth gilt, gilt edges, 7s. 6d.; Persian morocco, gilt edges, 10s. 6d.; tree calf, 15s. Library Edition. Two Vols., cloth, 24s.; morocco, £2 2s. Illustrated Edition, extra crown 4to, cloth gilt, 21s.; morocco, £2 2s.
- The Life and Work of St. Paul.** By the Rev. Canon FARRAR, D.D., F.R.S. Two Vols., 24s.; morocco, £2 2s.
- The Child's Life of Christ.** Complete in One Volume, with several hundred Original Wood Engravings, extra crown 4to, elegantly bound, price 21s.
- An Old Testament Commentary for English Readers.** By various Writers. Edited by the Right Rev. C. J. ELLICOTT, D.D., Lord Bishop of Gloucester and Bristol. Vol. I., price 21s., contains the PENTATEUCH.
- New Testament Commentary for English Readers.** Edited by C. J. ELLICOTT, D.D., Lord Bishop of Gloucester and Bristol. In Three Volumes, 21s. each. Vol. I. contains the Four Gospels. Vol. II. contains the Acts, Romans, Corinthians, Galatians. Vol. III. contains the Remaining Books of the New Testament.
- Robert's Holy Land.** DIVISIONS I. and II., containing 42 Tinted Plates in each. Gilt edges, 15s. each.
- A Commentary on the Revised Version of the New Testament for English Readers.** By PIERRE ARY HUMPHRY, B.D., Member of the Company of Reviewers of the New Testament. 7s. 6d.
- The Half-Guinea Illustrated Bible.** Containing 900 Original Illustrations. Crown 4to, cloth, 10s. 6d.
- Cassell's Illustrated Bible.** With 900 Illustrations. Royal 4to, Persian morocco, with Coloured Maps, 21s.
- The Child's Bible.** With 220 Illustrations. Demy 4to, cloth gilt, £1 1s.; leather, 30s.
- The Doré Bible.** With 220 Illustrations by GUSTAVE DORÉ. Two Vols., morocco, £4 4s.; best morocco, £5 6s.
- The History of the English Bible.** By the Rev. W. F. MOULTON, D.D. New and Cheaper Edition, 2s. 6d.
- St. George for England.** Sermons for Children; by the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. Gilt edges, 5s.
- Some Difficulties of Belief.** By the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. Cheap Edition. Price 2s. 6d.
- Sunday Musings.** A Selection of Readings—Biblical, Devotional, and Descriptive. Illustrated, 83s pp., 21s.
- Quiver, The.** Illustrated Religious Magazine. Published in Yearly Volumes, 7s. 6d.; also in Monthly Parts, 6d.
- The Church at Home.** By the Right Rev. ROWLEY HILL, D.D., Bishop of Sodor and Man. Roan gilt, 5s.
- New Testament, Companion to the Revised Version of the English.** By ALEXANDER ROBERTS, D.D. Price 2s. 6d.
- The History of the Waldenses.** By the Rev. J. A. WYLLIE, LL.D. With Illustrations. 2s. 6d.
- Kemble's Christian Year.** Profusely Illustrated. Extra crown 4to, 7s. 6d.; gilt edges, 10s. 6d.
- The Bible Educator.** Edited by the Very Rev. E. H. PLUMPTRE, D.D., Dean of Wells. With upwards of 400 Illustrations and Maps. Four Vols., 4to, cloth, 4s. each; or Two Vols., cloth, £1 1s.
- The Music of the Bible.** By JOHN STANIER, M.A. Cloth, 2s. 6d.
- The Life of the World to Come, and Other Subjects.** By Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. 5s.
- Sacred Poems, The Book of.** Edited by the Rev. Canon BAYNES, M.A. With about 200 Illustrations. Cloth, 5s.
- Shortened Church Services, and Hymns.** Compiled by the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE. Price 1s.
- The Patriarchs.** By the Rev. W. HANNA, D.D., and the Rev. Canon NORRIS, B.D. 2s. 6d.
- Mission Life in Greece and Palestine.** By Mrs. EMMA RAYMOND PITMAN. Illustrated, 5s.
- Heroines of the Mission Field.** By Mrs. EMMA RAYMOND PITMAN. Illustrated throughout. 3s.

MISCELLANEOUS WORKS.

- Cassell's Family Magazine.** A High-class Illustrated Family Magazine. Published in Yearly Vols., 9s.
- Civil Service, Guide to Employment in the.** New Edition, Revised and greatly Enlarged. 3s. 6d.
- Dingy House at Kensington, The.** With Four Full-page Illustrations. Crown 8vo, cloth, gilt edges, 5s.
- Decorative Design, Principles of.** By CHRISTOPHER DRESSER, Ph.D., F.L.S., &c. With Two Coloured Plates and numerous Designs and Diagrams. 5s.
- English Literature, The Story of.** By ANNA BUTCHLAND. 384 pages. Crown 8vo, cloth, gilt top, 5s.
- Etiquette of Good Society.** Cheap Edition. Boards, 1s.; cloth, 2s. 6d.
- Figuer's Popular Scientific Works.** The Text revised and corrected by eminent English authorities, with several hundred Illustrations in each. New and Cheaper Edition, price 3s. 6d. each.
- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| The Human Race. | The Vegetable World. |
| The World Before the Deluge. | Reptiles and Birds. |
| The Ocean World. | The Insect World. |
- Handrailing and Staircasing.** By FRANK O. CRESSWELL. With upwards of 102 Working Drawings. 3s. 6d.
- In-door Amusements, Card Games, and Fireside Fun,** Cassell's Book of. Illustrated. 3s. 6d.
- Jane Austen and her Works.** By SARAH TYTLER. With Steel Portrait and Steel Title. 5s.
- Kennel Guide, The Practical.** By Dr. GORDON STABLES. With Illustrations. 192 pages, crown 8vo, cloth, 2s. 6d.
- Landed Interest and the Supply of Food.** By Sir JAMES CAIRD, K.C.B., F.R.S. Enlarged Edition, 5s.
- The Microscope, and some of the Wonders it Reveals.** By the Rev. W. HOUGHTON, M.A. 1s.
- Nursing for the Home and for the Hospital.** By CATHERINE J. WOOD. 2s. 6d.
- Pigeon Keeper, The Practical.** By L. WRIGHT. With numerous Illustrations, &c. Cloth gilt, 3s. 6d.
- Police Code and Manual of the Criminal Law.** By C. E. HOWARD VINCENT, Director of Criminal Investigations. Cloth, price 6s. Abridged Edition. With an Address to Constables, by Mr. JUSTICE HAWKINS. 2s.
- Poultry Keeper, The Practical.** By L. WRIGHT. With Plain Illustrations. Cloth, 3s. 6d.; or with Coloured Plates, 5s.
- Rabbit Keeper, The Practical.** By CUNICULUS. With Illustrations. Cloth, 3s. 6d.
- Sports and Pastimes, Cassell's Book of.** With more than 800 Illustrations, and Coloured Frontispiece. 768 pages, large crown 8vo, cloth, gilt edges, 7s. 6d.
- Peggy, and other Tales.** By FLORENCE MONTGOMERY. Cheap Edition. Price 2s.
- The Magic Flower-Pot, and other Stories.** By EDWARD GARRETT. Crown 8vo, cloth gilt, 2s.
- The Steam-Engine, The Theory and Action of.** By W. H. NORTHCOTT, C.E. 3s. 6d.

"THE QUIVER" LIBRARY.

- All Illustrated and bound in cloth gilt. Crown 8vo, each, 3s. 6d.
- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| My Guardian. | In Duty Bound. |
| School Girls. By ANNIE CAREY. | The Half Sisters. |
| Deed of Vicarage. | Peggy Oglivie's Inheritance. |
| The Family Honour. | Working to Win. |
| | Esther West. |



[back](#)



[back](#)

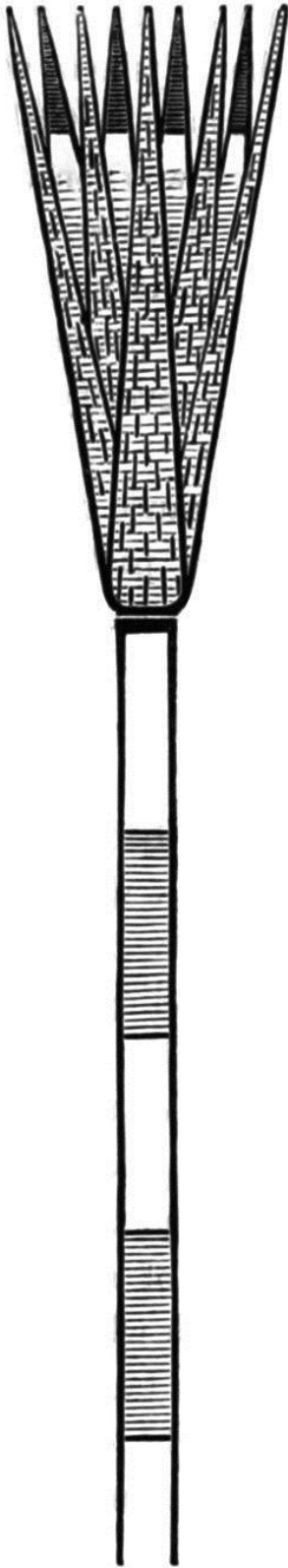


Fig. 1.

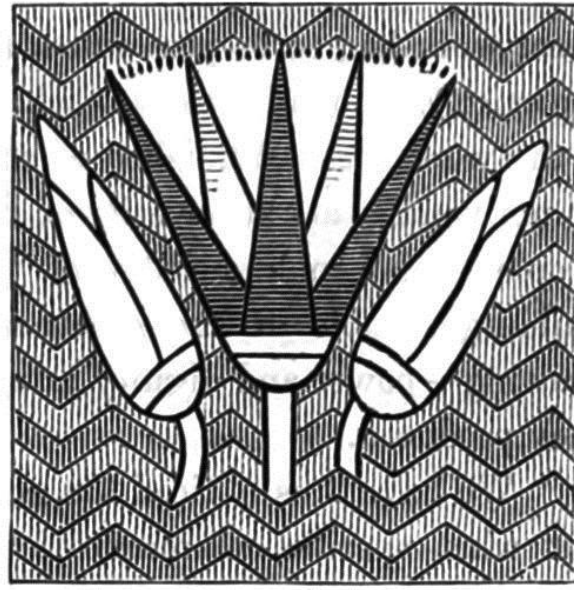


Fig. 2.

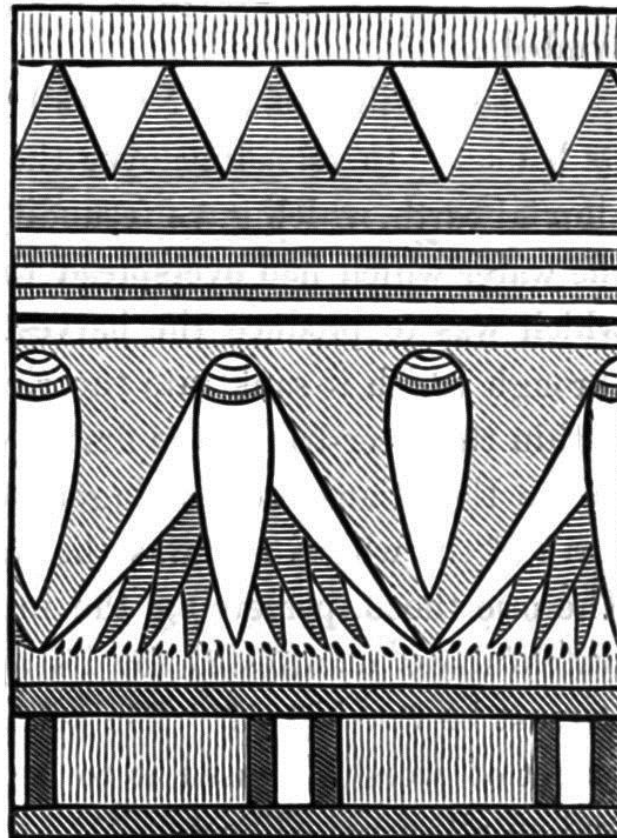


Fig. 3.

[back](#)

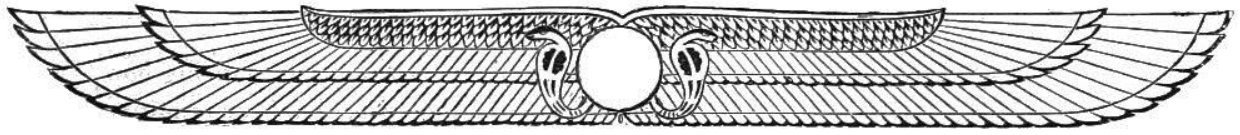


Fig. 4.

[back](#)

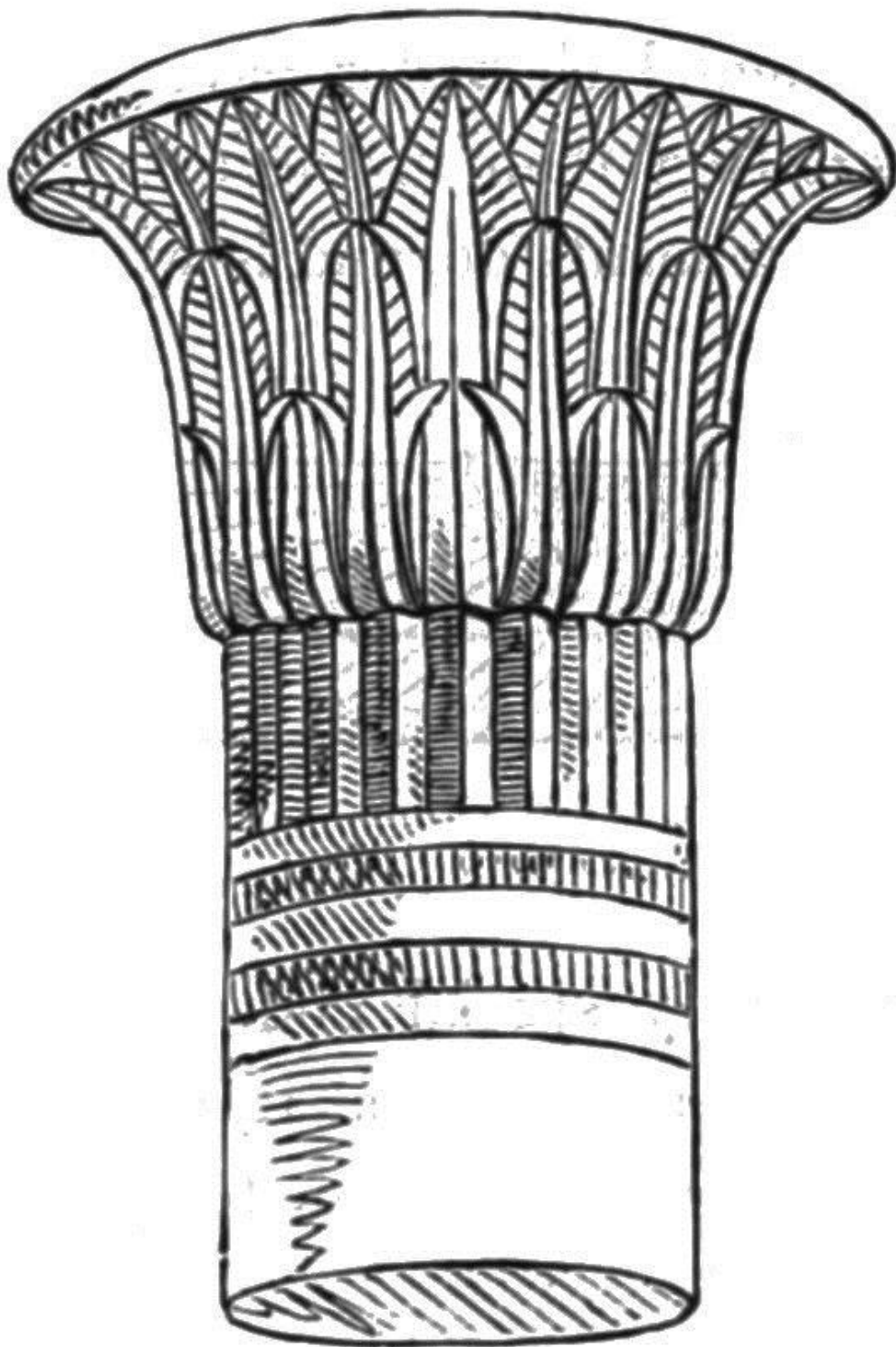


Fig. 5.

[back](#)

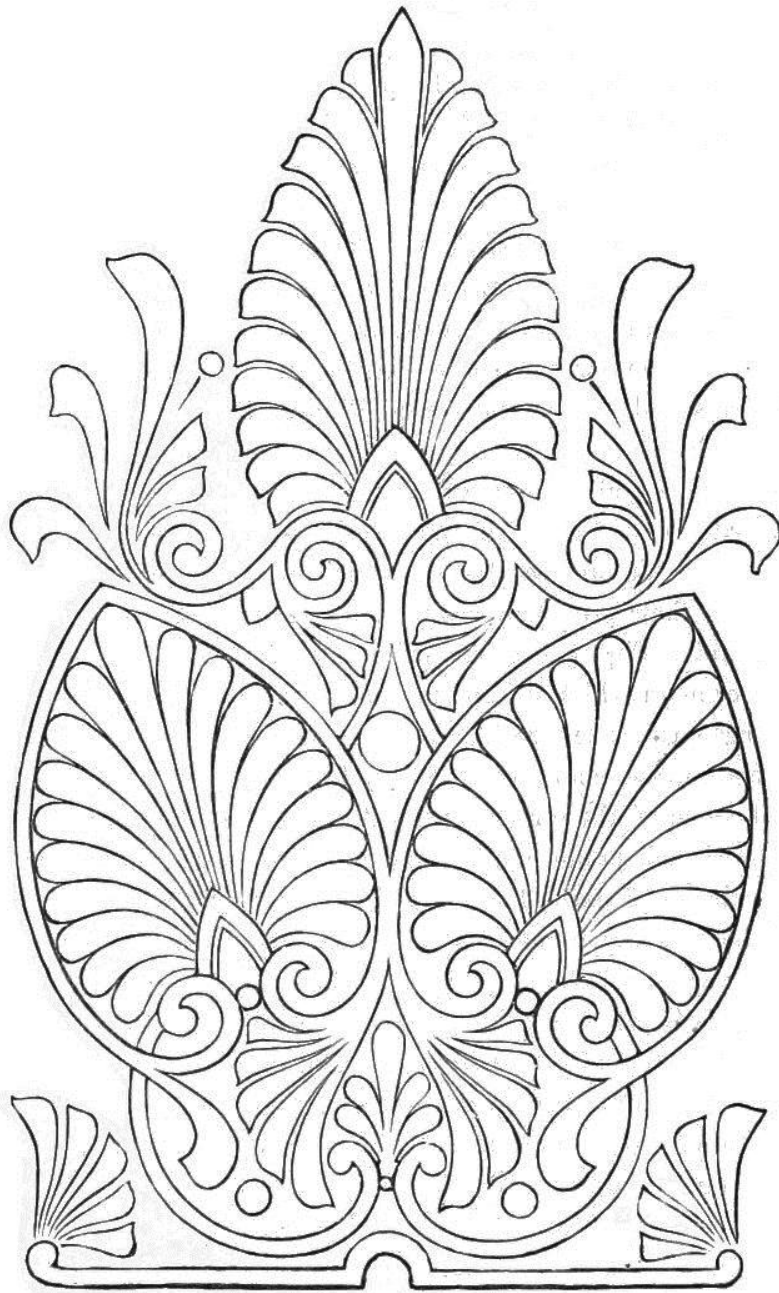


Fig. 6.

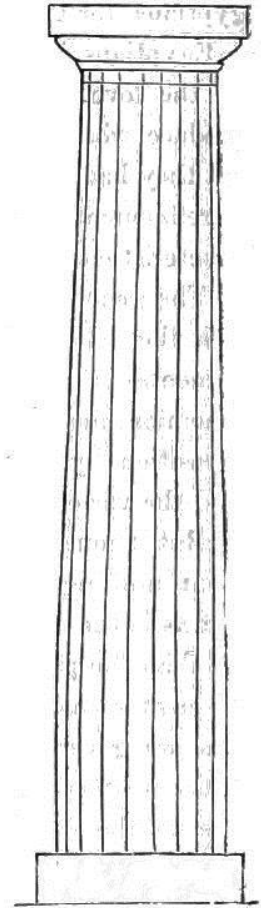


Fig. 7.

[back](#)

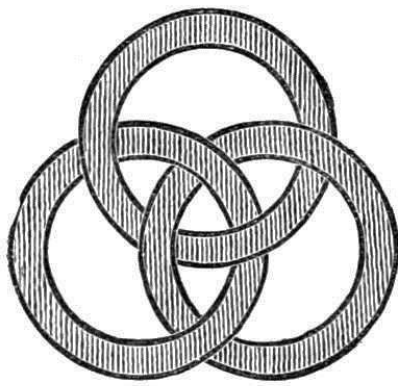


Fig. 8.



Fig. 9.

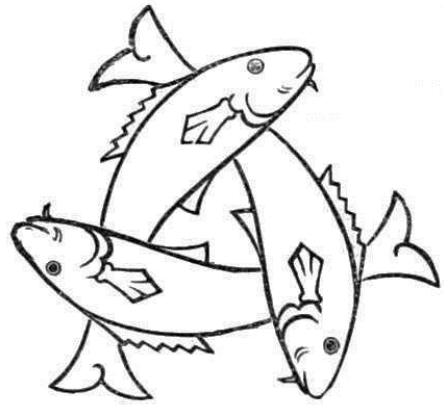


Fig. 10.

[back](#)

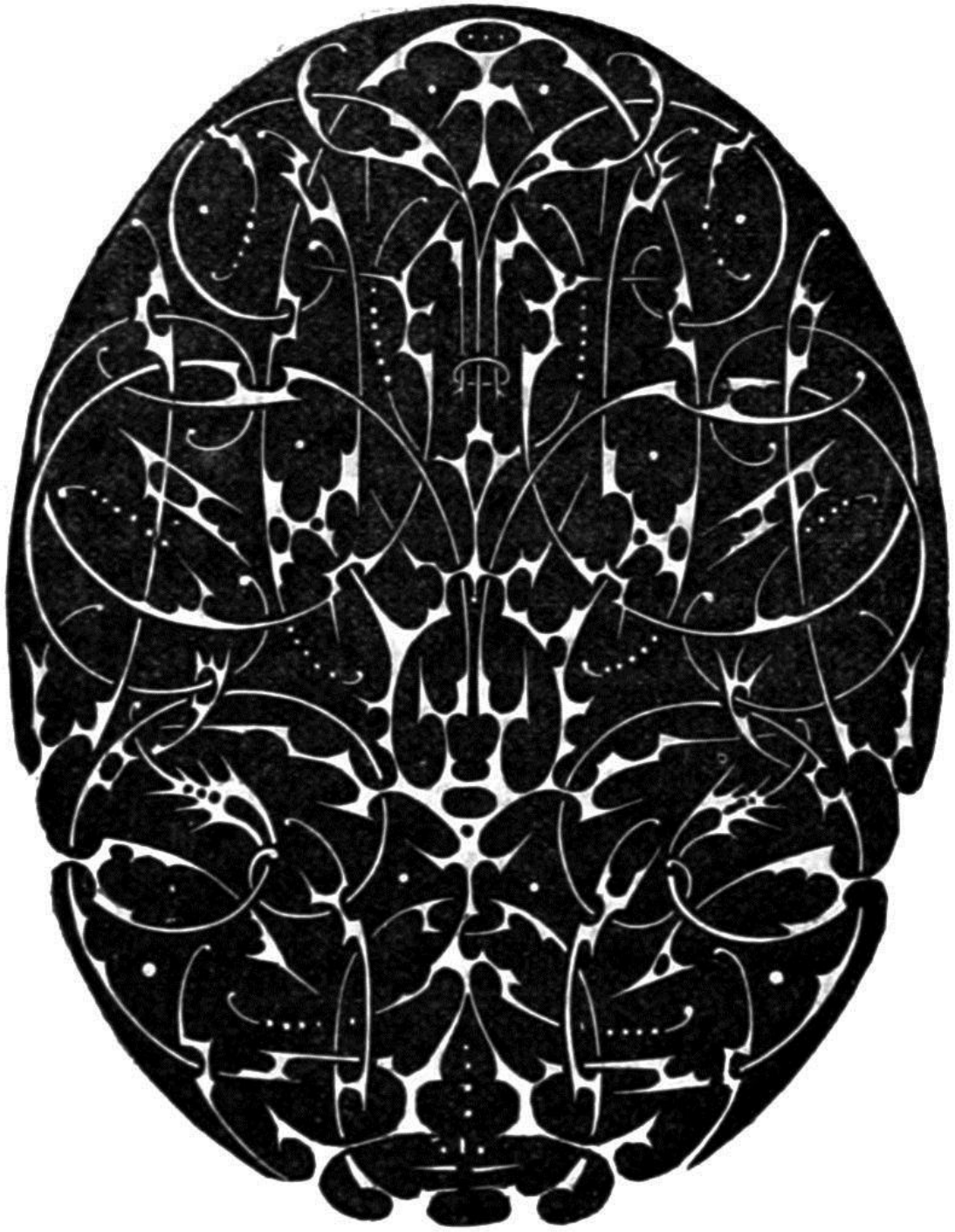


Fig. 11.

[back](#)

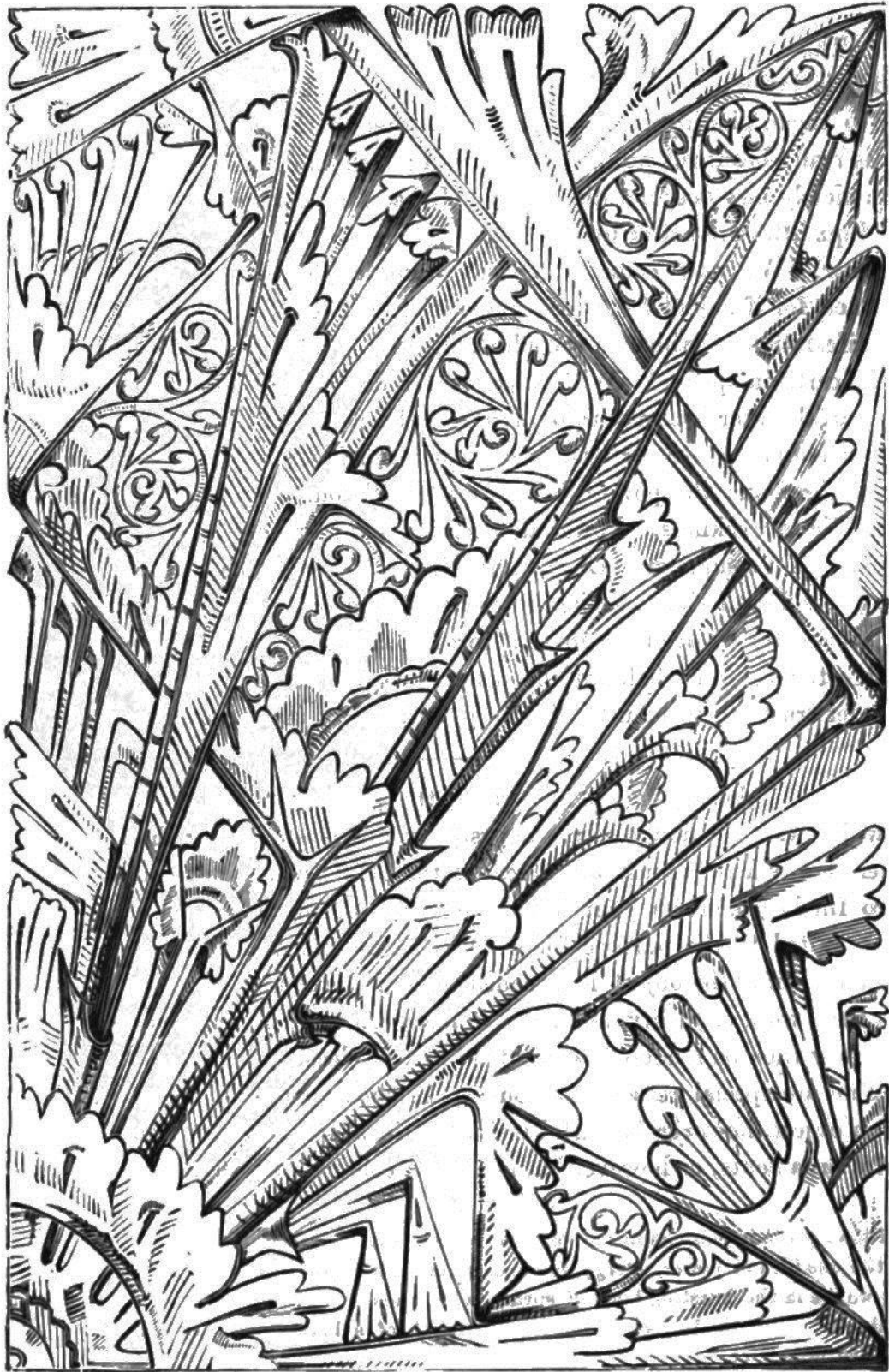


Fig. 12.

[back](#)

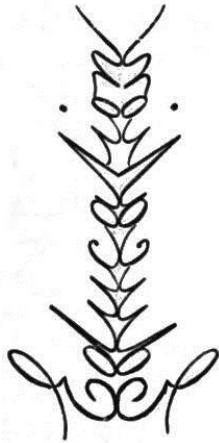


Fig. 13.

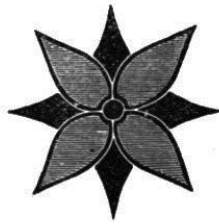


Fig. 15.

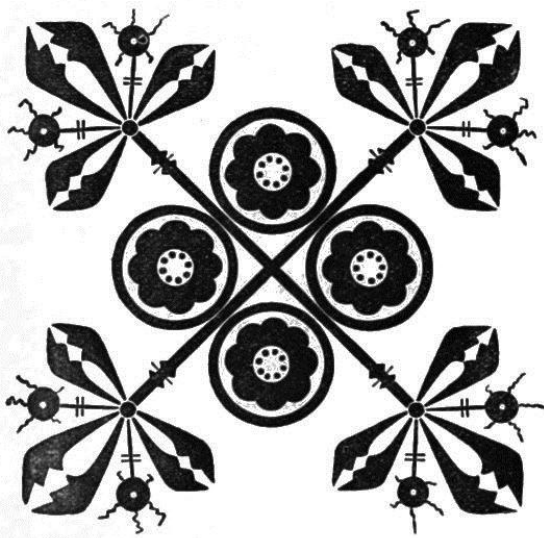


Fig. 14.



Fig. 16.

[back](#)



Fig. 17.



Fig. 18.

[back](#)

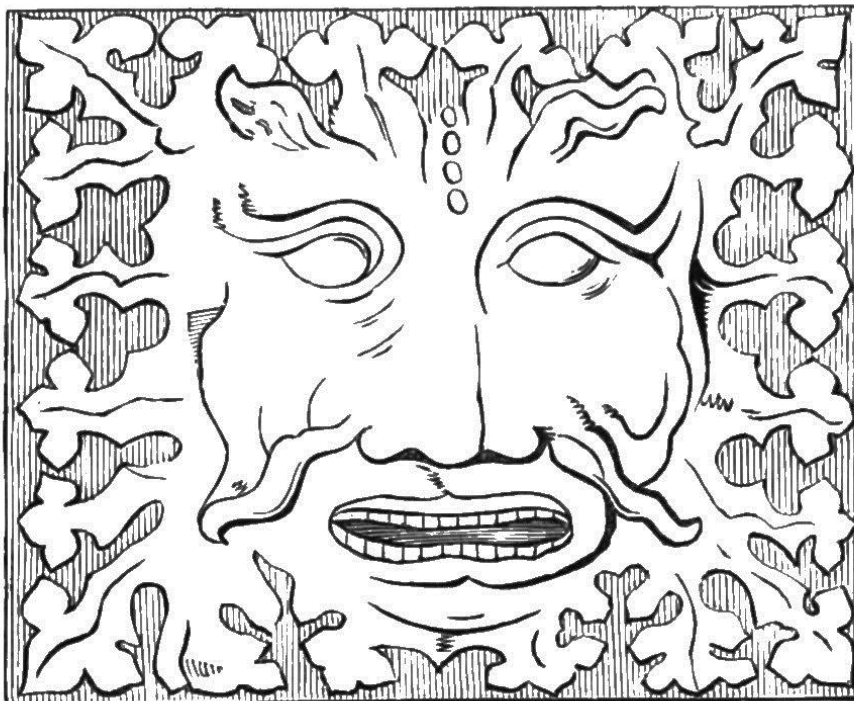


Fig. 19.

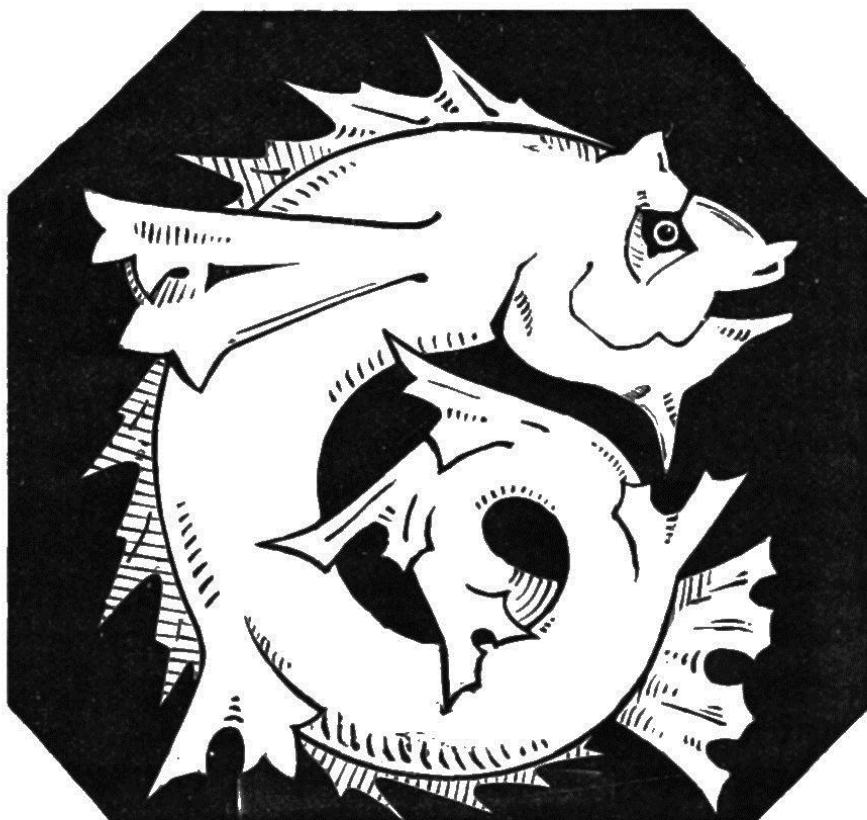


Fig. 20.

[back](#)



Fig. 21.

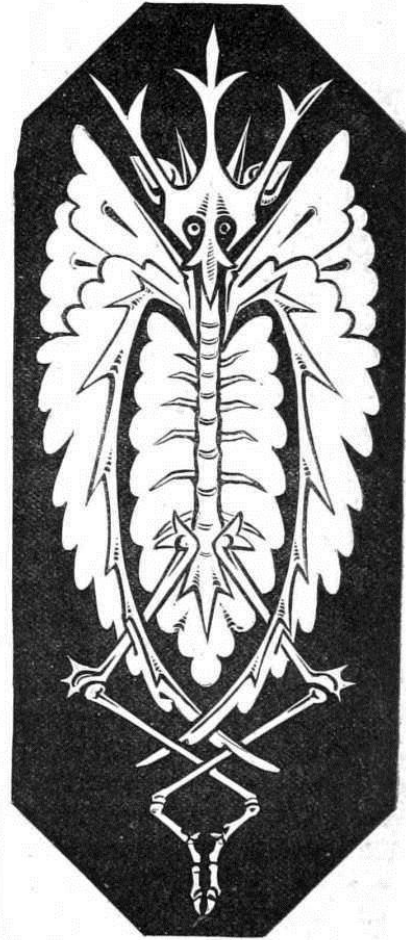


Fig. 22.

[back](#)

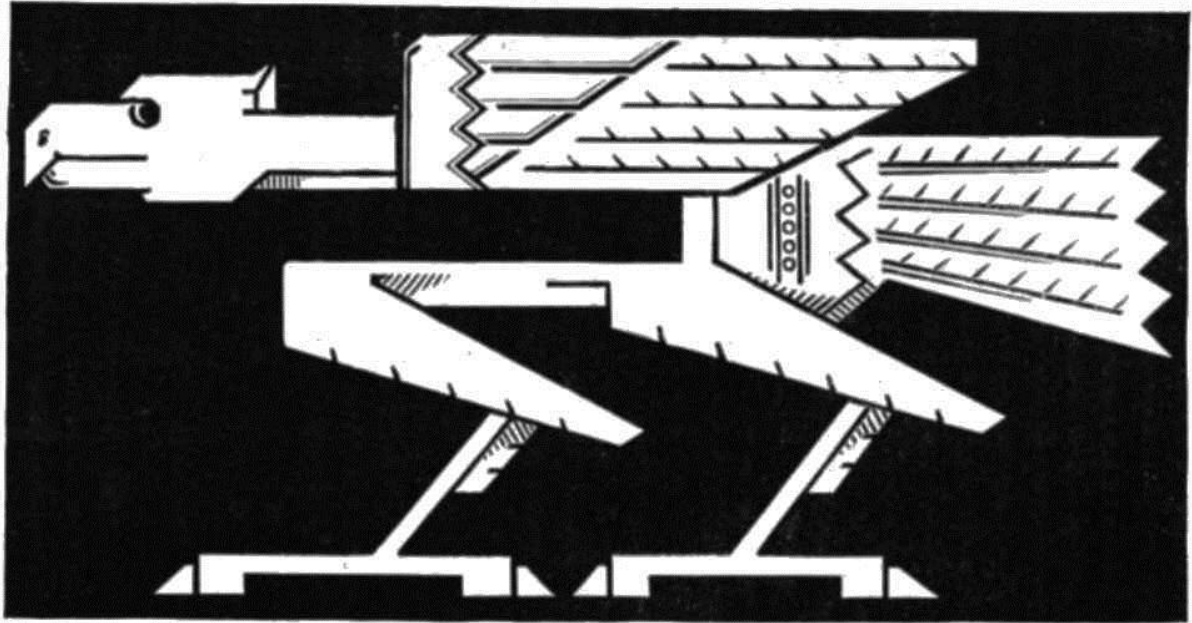


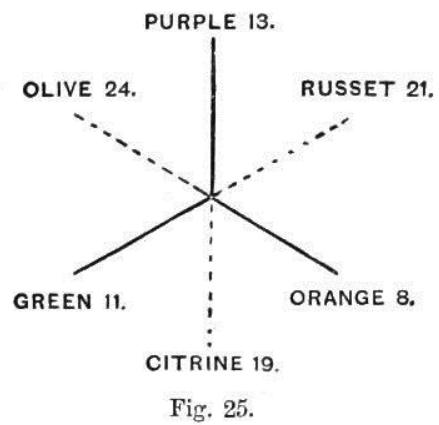
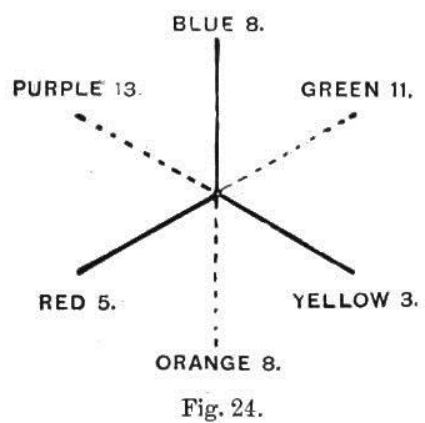
Fig. 23

[back](#)

<i>Primary Colours.</i>			<i>Secondary Colours.</i>			<i>Tertiary Colours.</i>		
Blue	.	8	Purple	.	13	Olive	.	24
Red	.	5	Green	.	11	Russet	.	21
Yellow	.	3	Orange	.	8	Citrine	.	19

<i>Primary Colours.</i>			<i>Secondary Colours.</i>			<i>Tertiary Colours.</i>		
Red	.	5	Orange	.	8	Citrine, or Yellow Tertiary	19	
Yellow	.	3		.				
Blue	.	8	Green	.	11			
Yellow	.	3		.				
Blue	.	8	Purple	.	13	Russet, or Red Tertiary	21	
Red	.	5		.				
Red	.	5	Orange	.	8			
Yellow	.	3		.				
Blue	.	8	Green	.	11	Olive, or Blue Tertiary	24	
Yellow	.	3		.				
Blue	.	8	Purple	.	13			
Red	.	5		.				

[back](#)



[back](#)

Blue.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○

Red.
 ○ ○ ○ ○
 ○

Yellow.
 ○ ○ ○

Blue.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○

harmonises with

Orange.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○

Red.
 ○ ○ ○ ○
 ○

harmonises with

Green.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○

Yellow.
 ○ ○ ○

harmonises with

Purple.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○

Purple.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○

harmonises with

Citrine.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○

Green.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○

harmonises with

Russet.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○

Orange.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○

harmonises with

Olive.
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ○

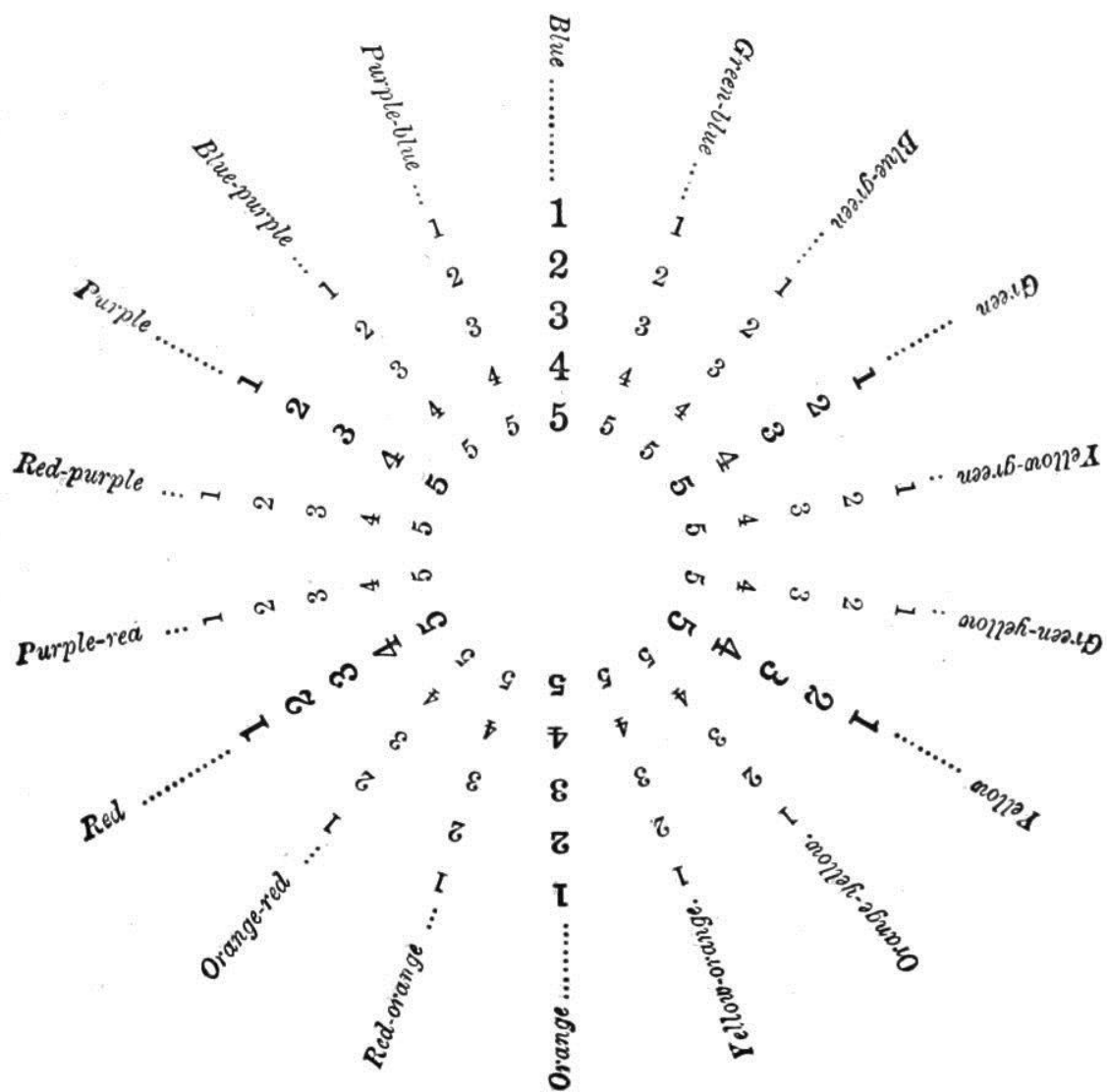
[back](#)

<i>Red.</i>	○ ○ ○ ○ ○	}	<i>Crimson</i>	harmonises with	<i>Yellow-</i>	{		○ ○ ○	<i>Yellow</i>
<i>Blue.</i>	○				<i>Green.</i>		○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	<i>Blue.</i>	
<i>Or,</i>									
<i>Red.</i>	○ ○ ○ ○ ○	}	<i>Blue-</i>	harmonises with	<i>Very</i>	{		○ ○ ○	<i>Yellow.</i>
<i>Blue.</i>	○ ○		<i>Crimson</i>		<i>Yellow</i>		○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	<i>Blue.</i>	
<i>Or,</i>									
<i>Red.</i>	○ ○ ○ ○ ○	}	<i>Red-</i>	harmonises with	<i>Green-</i>	{		○ ○ ○	<i>Yellow.</i>
<i>Blue.</i>	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○		<i>Purple</i>		<i>Yellow.</i>		○ ○	<i>Blue.</i>	

[back](#)

Blue								Purple								Red		
0	0	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

[back](#)



[back](#)

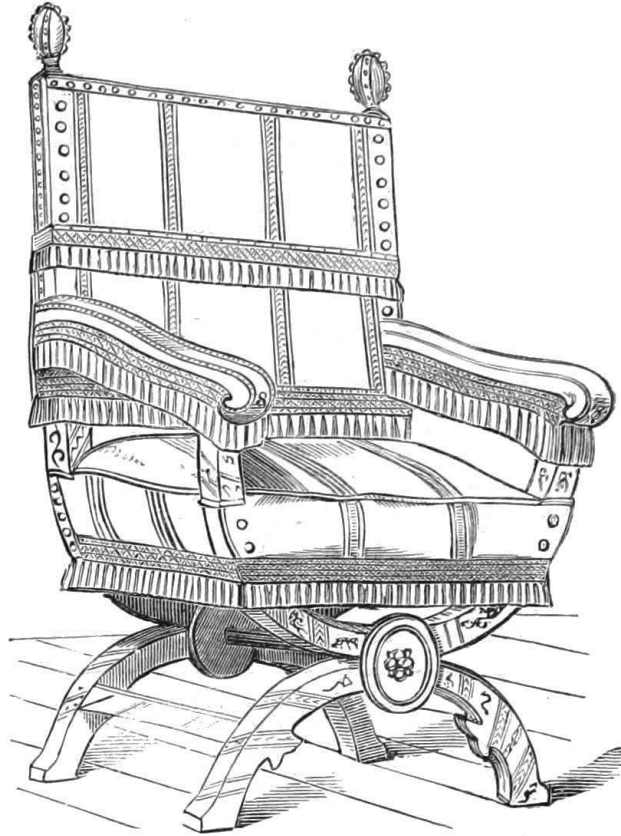


Fig. 26.

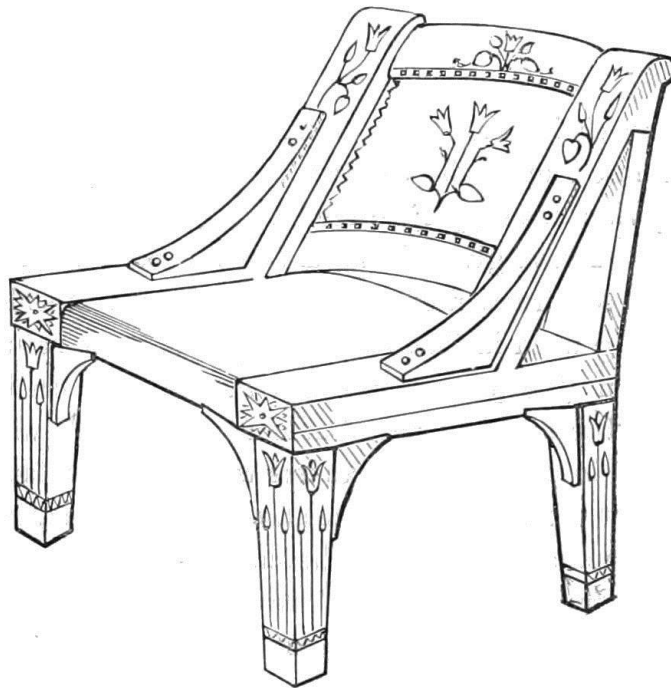


Fig. 27.

[back](#)

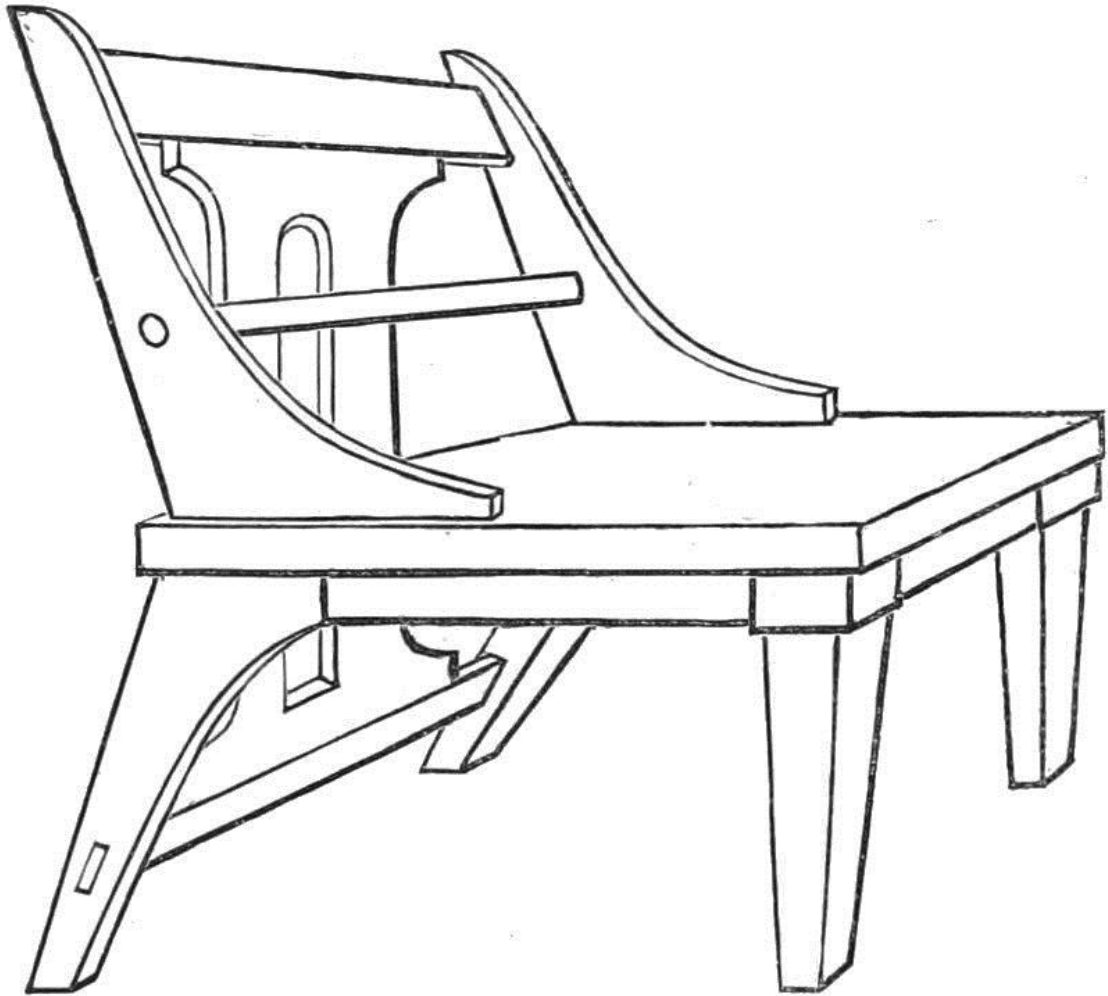


Fig. 28.

[back](#)

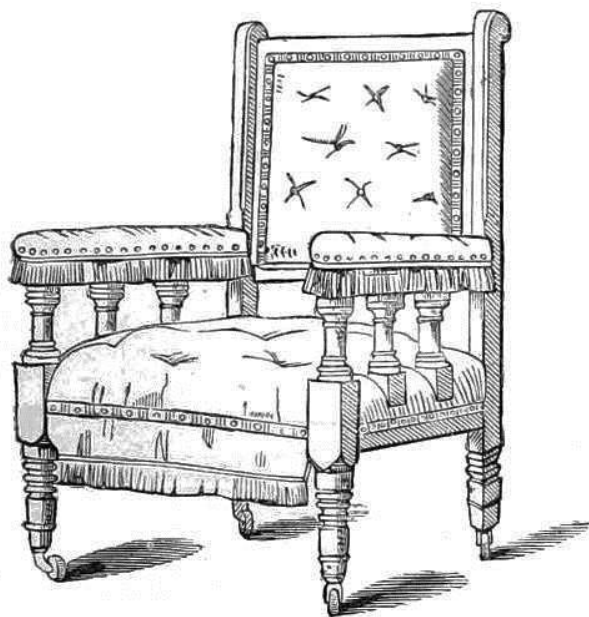


Fig. 29.

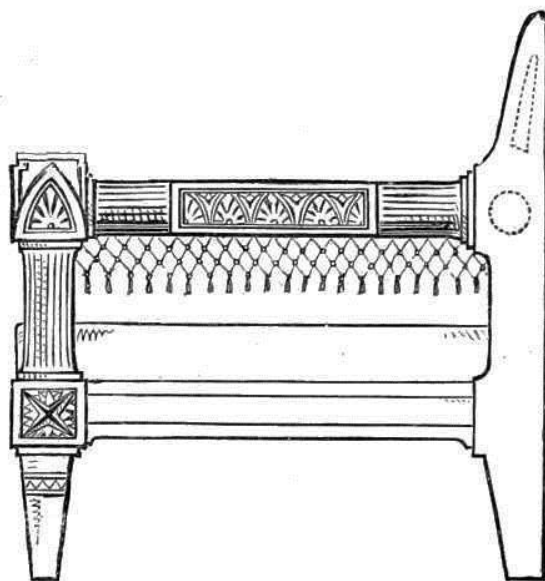


Fig. 20.

[back](#)

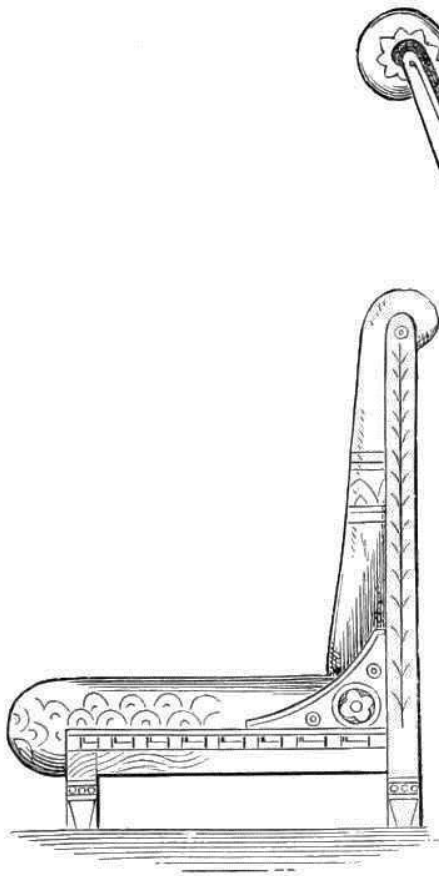


Fig. 31.

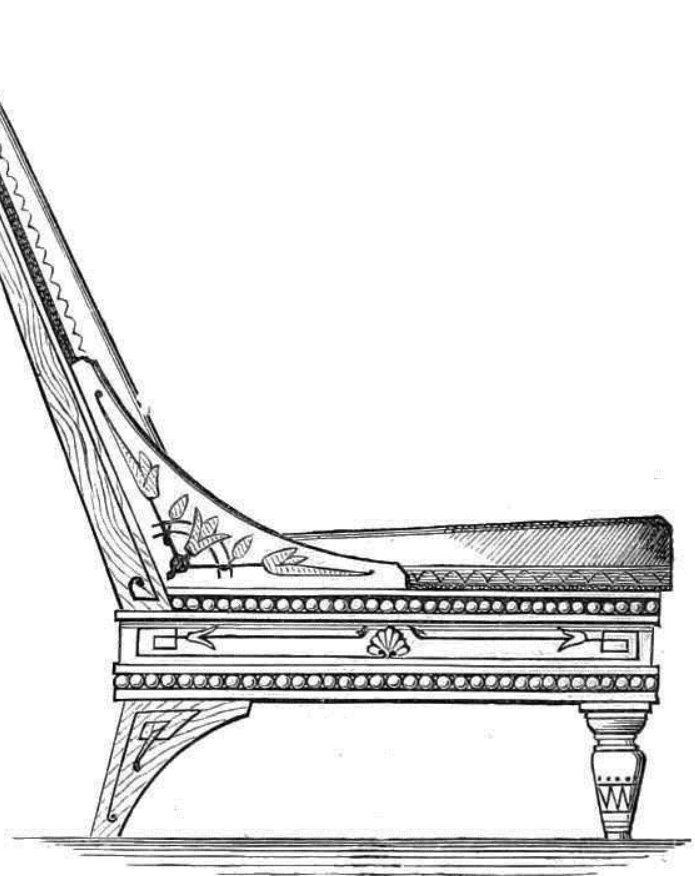


Fig. 32.

[back](#)



Fig. 33.

[back](#)

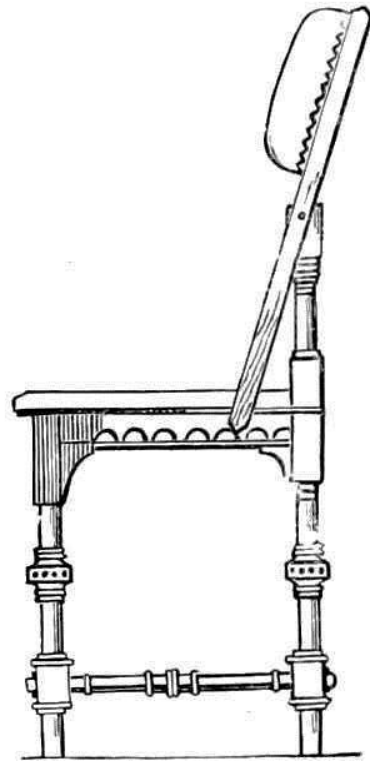


Fig. 34.

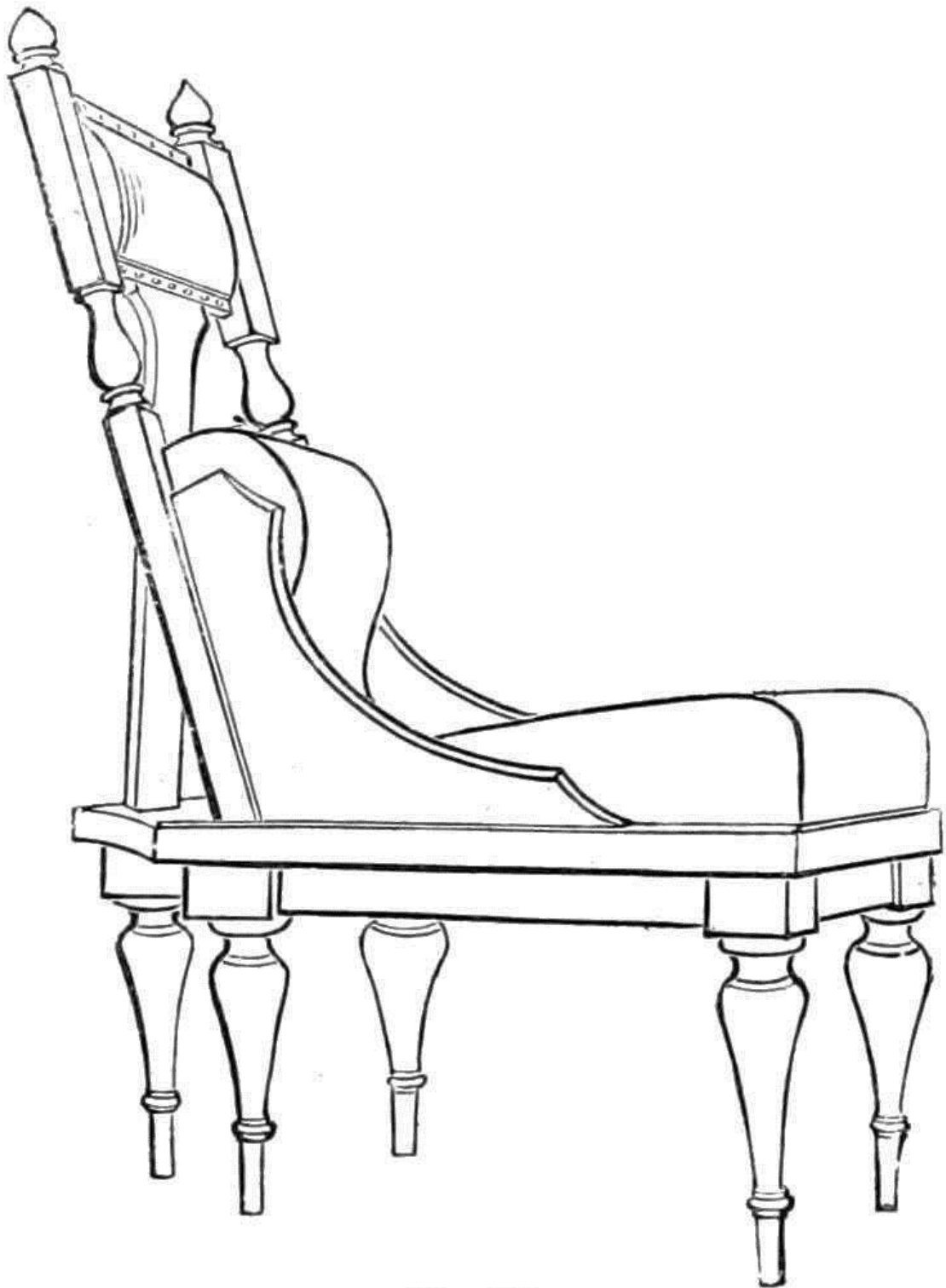


Fig. 35.

[back](#)

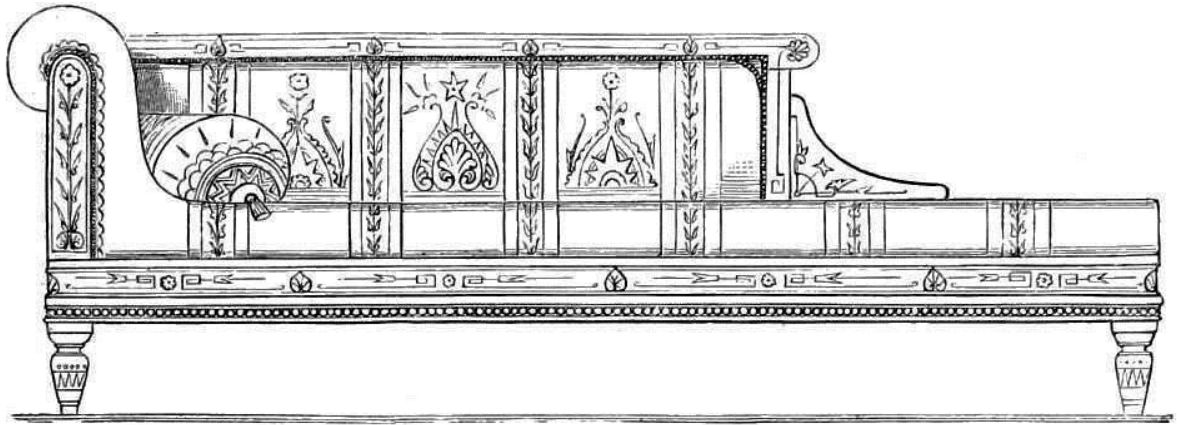


Fig. 36.

[back](#)

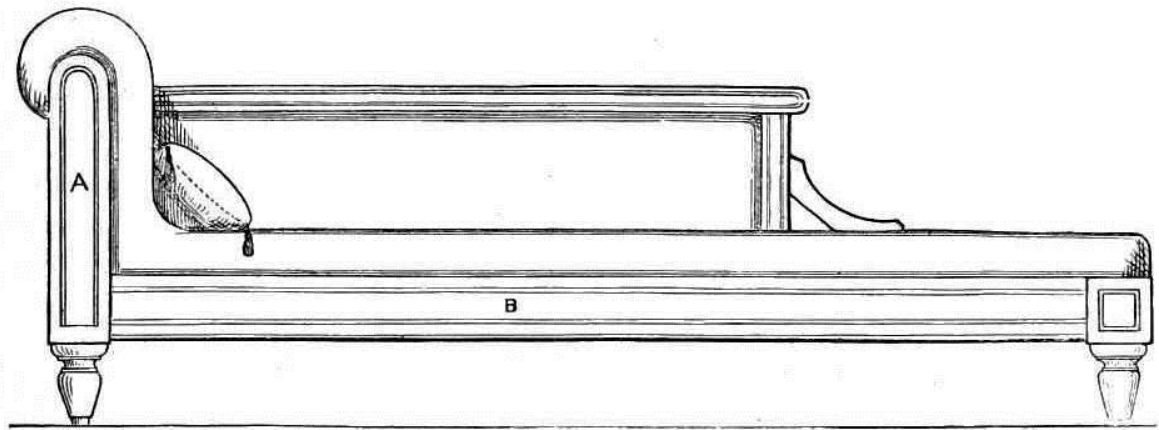


Fig. 37.

[back](#)

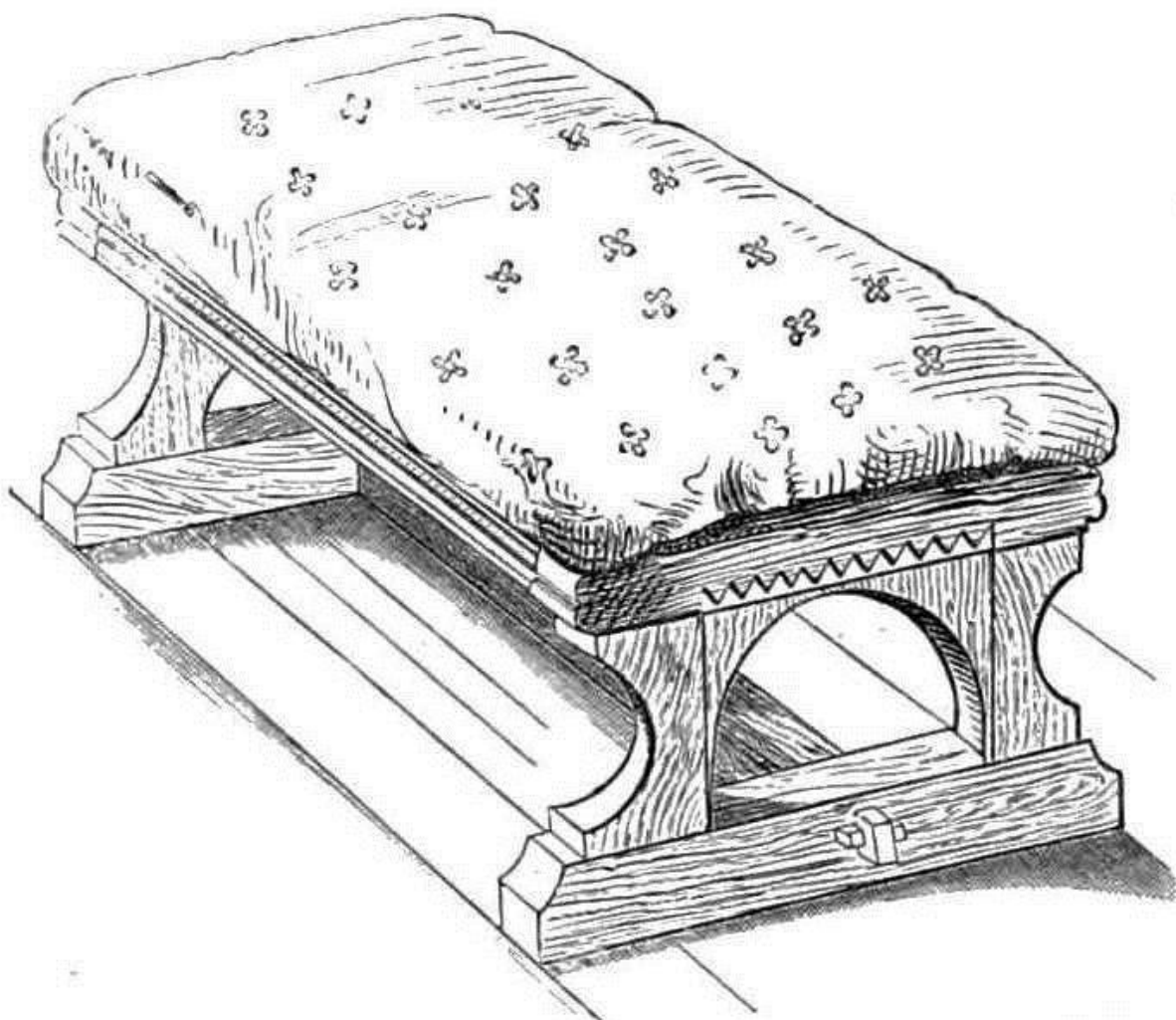


Fig. 38.

[back](#)

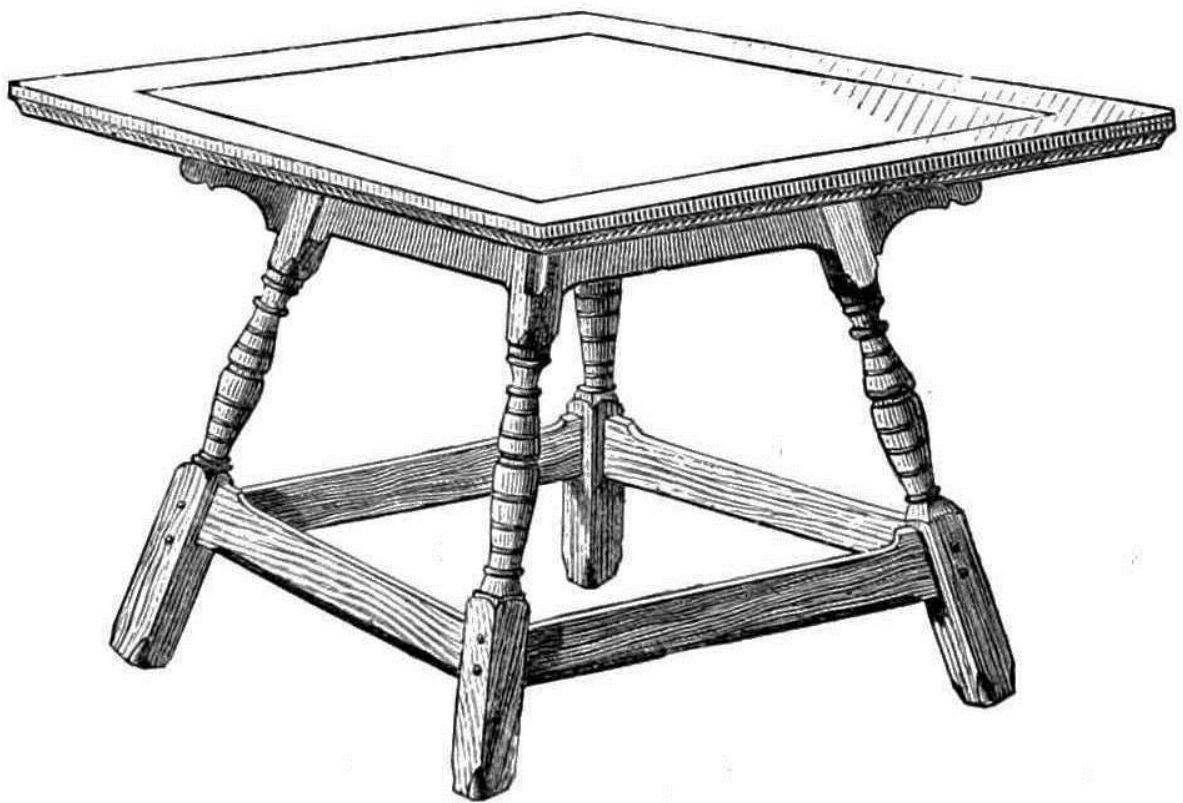


Fig. 39.

[back](#)

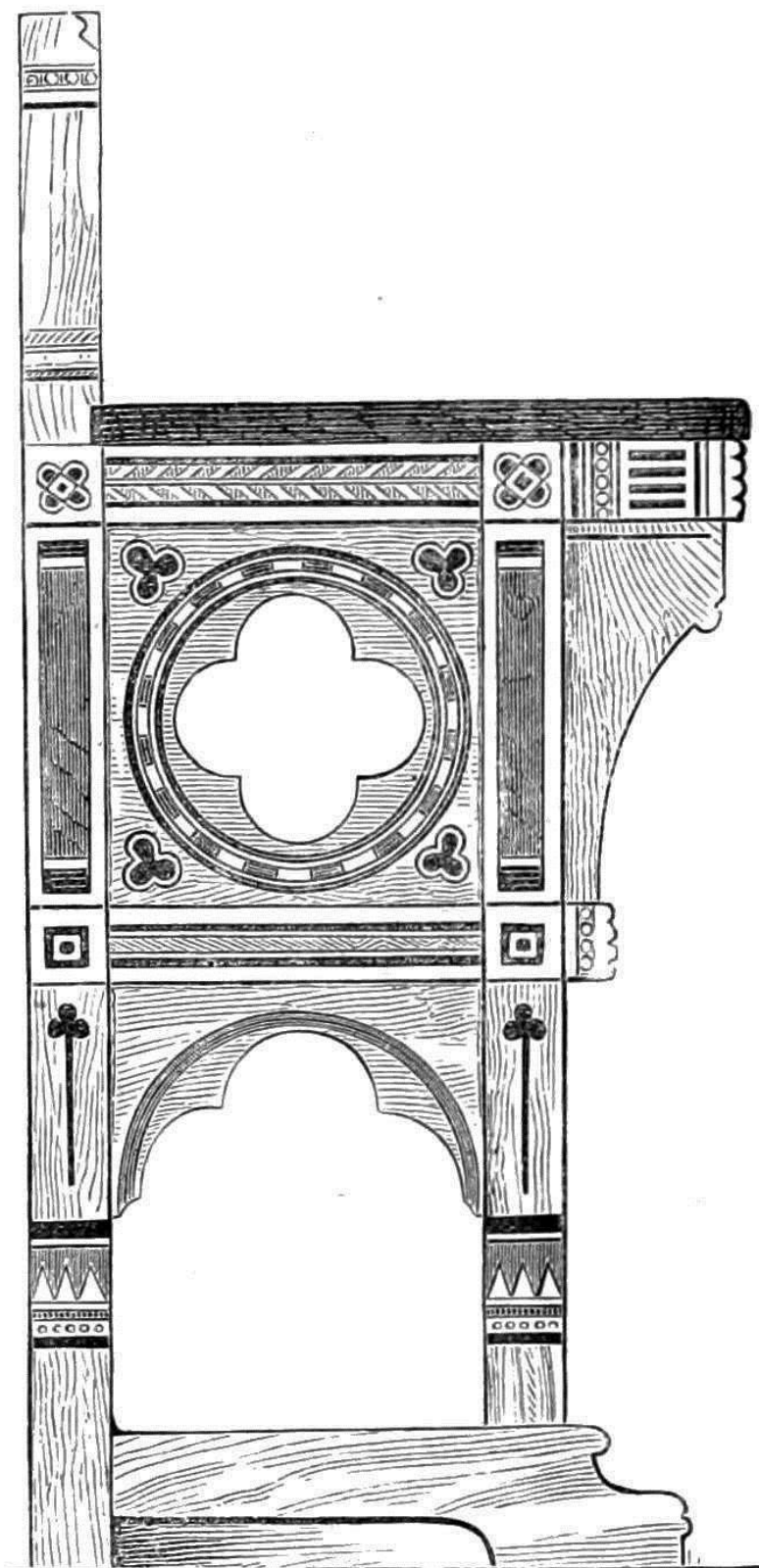


Fig. 40.

[back](#)

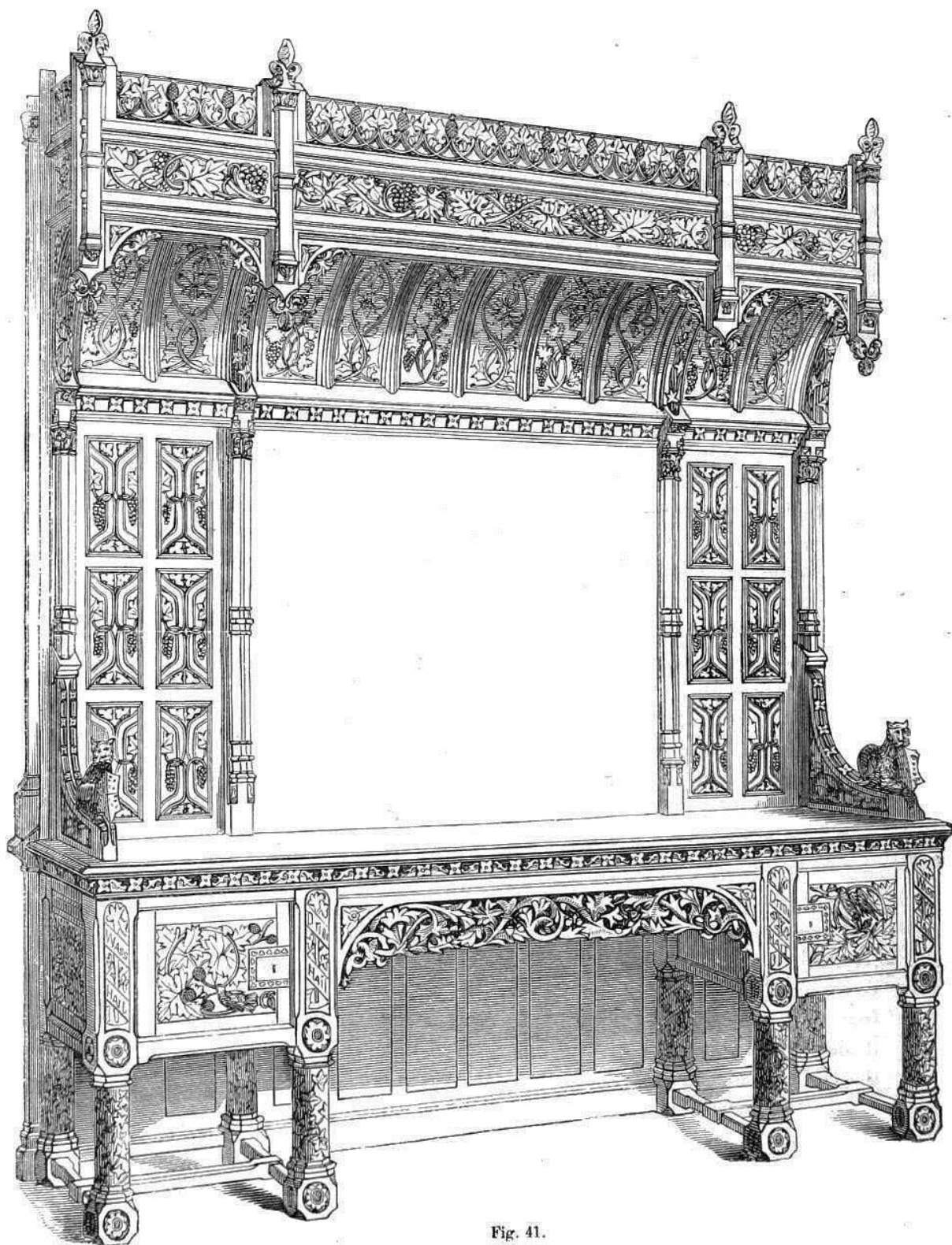


Fig. 41.

[back](#)

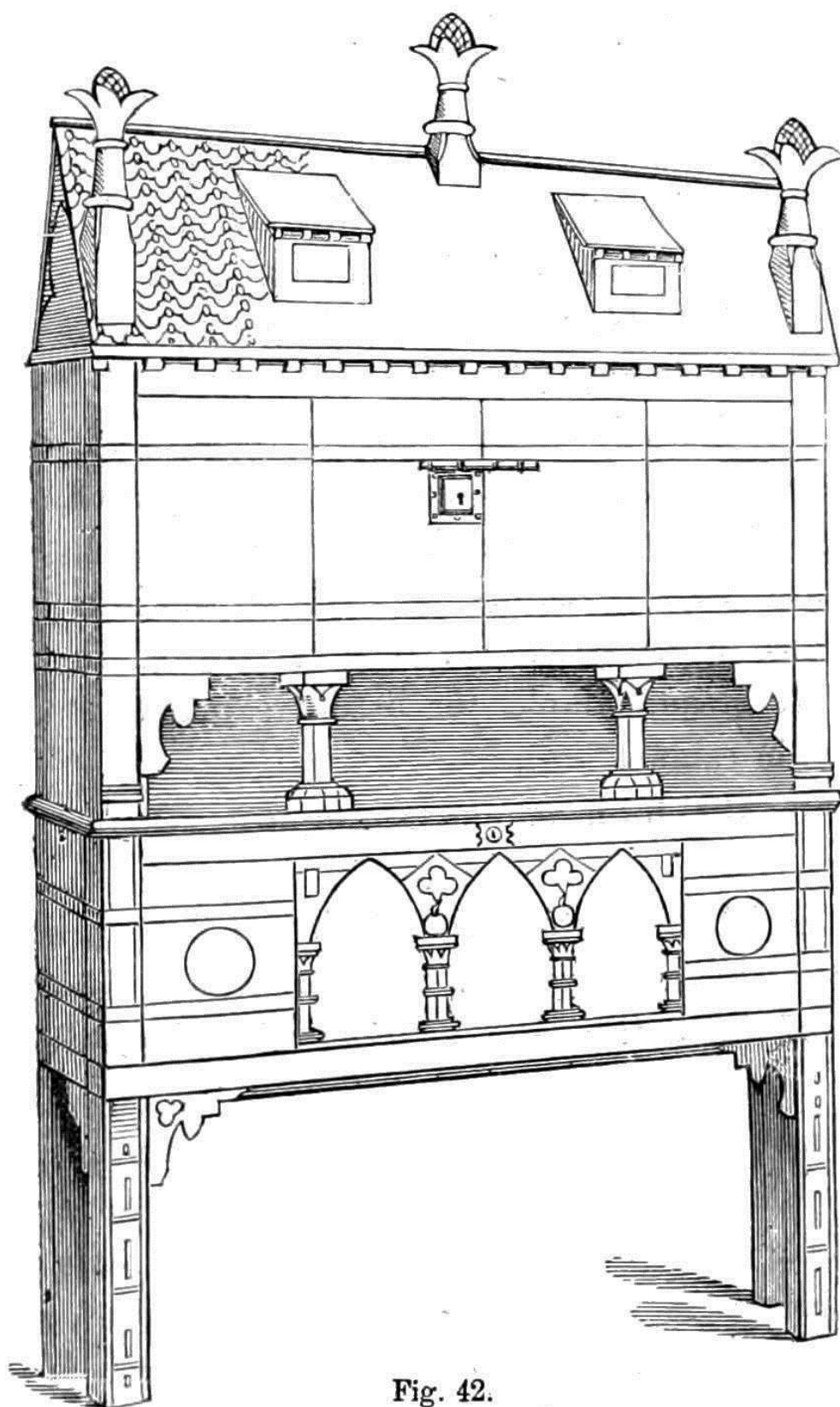


Fig. 42.

[back](#)

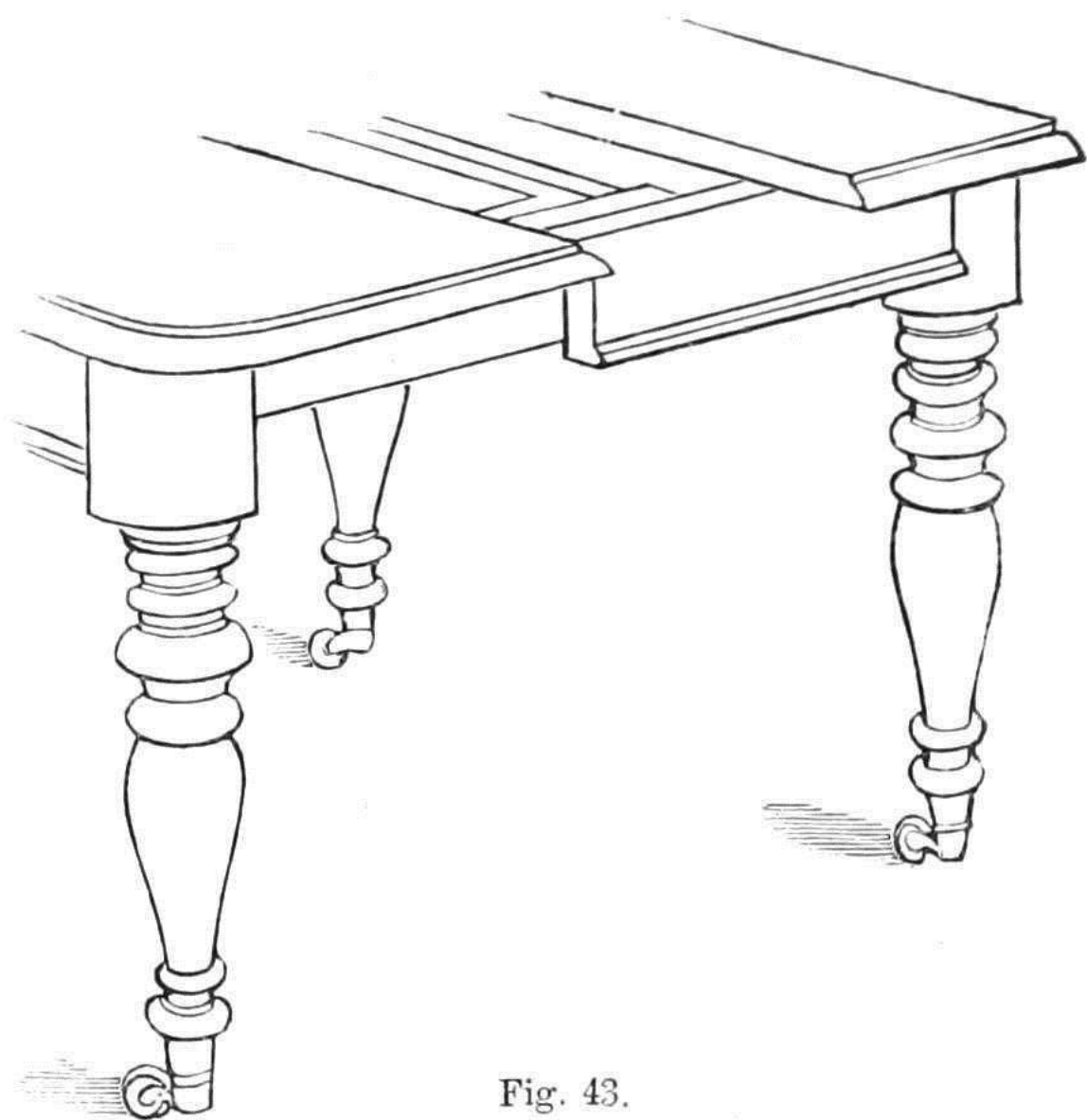


Fig. 43.

[back](#)



Fig. 44.

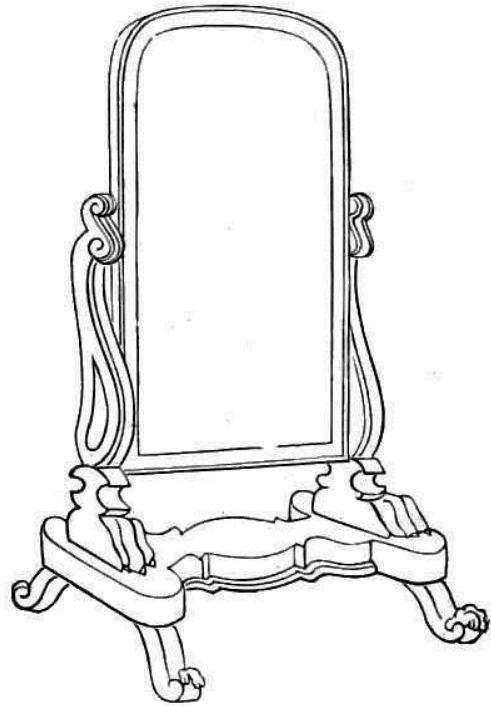


Fig. 45.

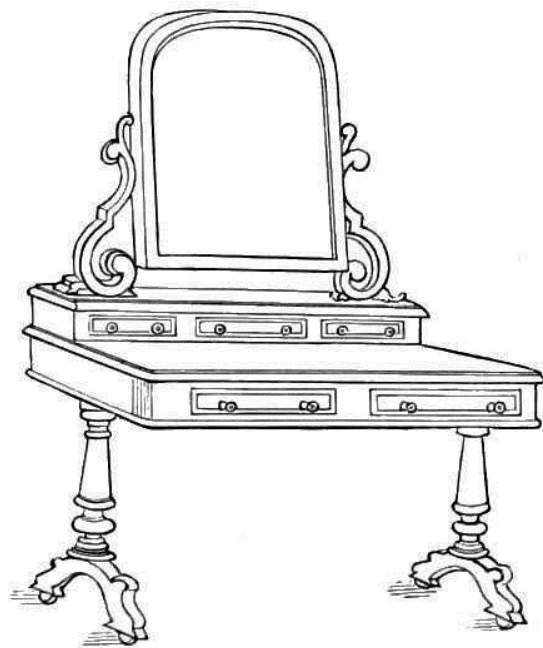


Fig. 46.

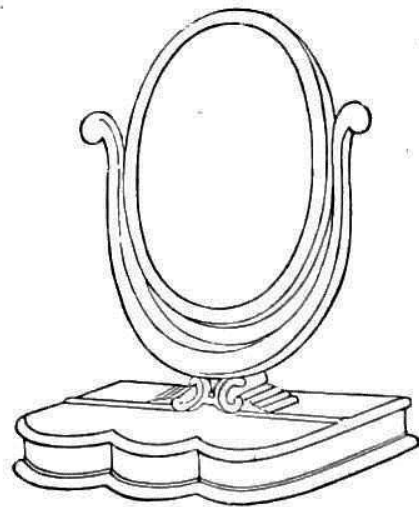


Fig. 47.

[back](#)

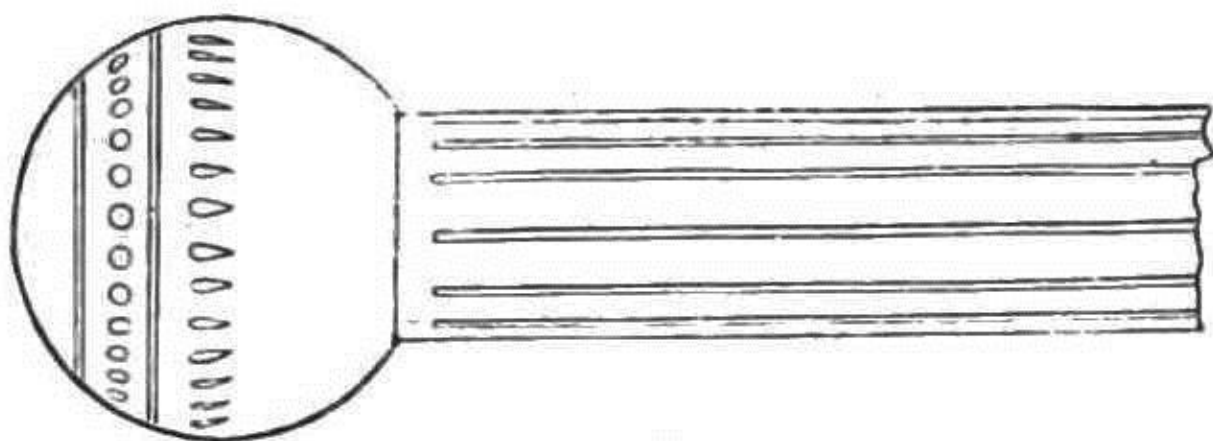


Fig. 48.

[back](#)

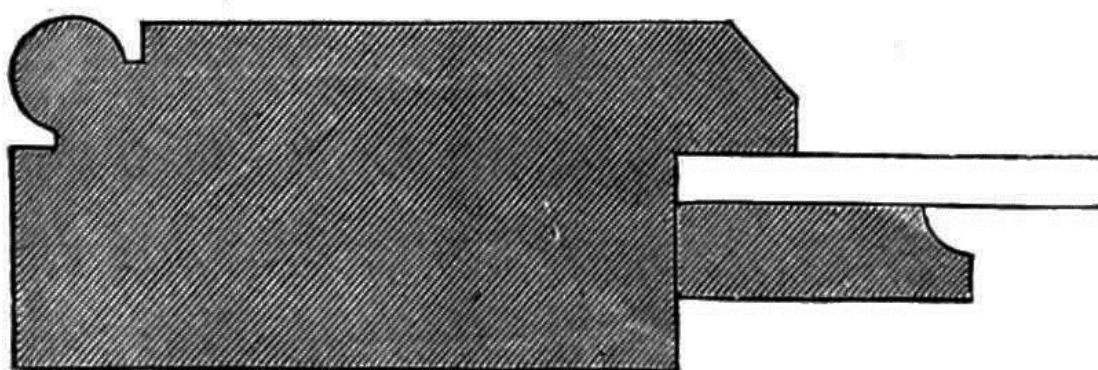
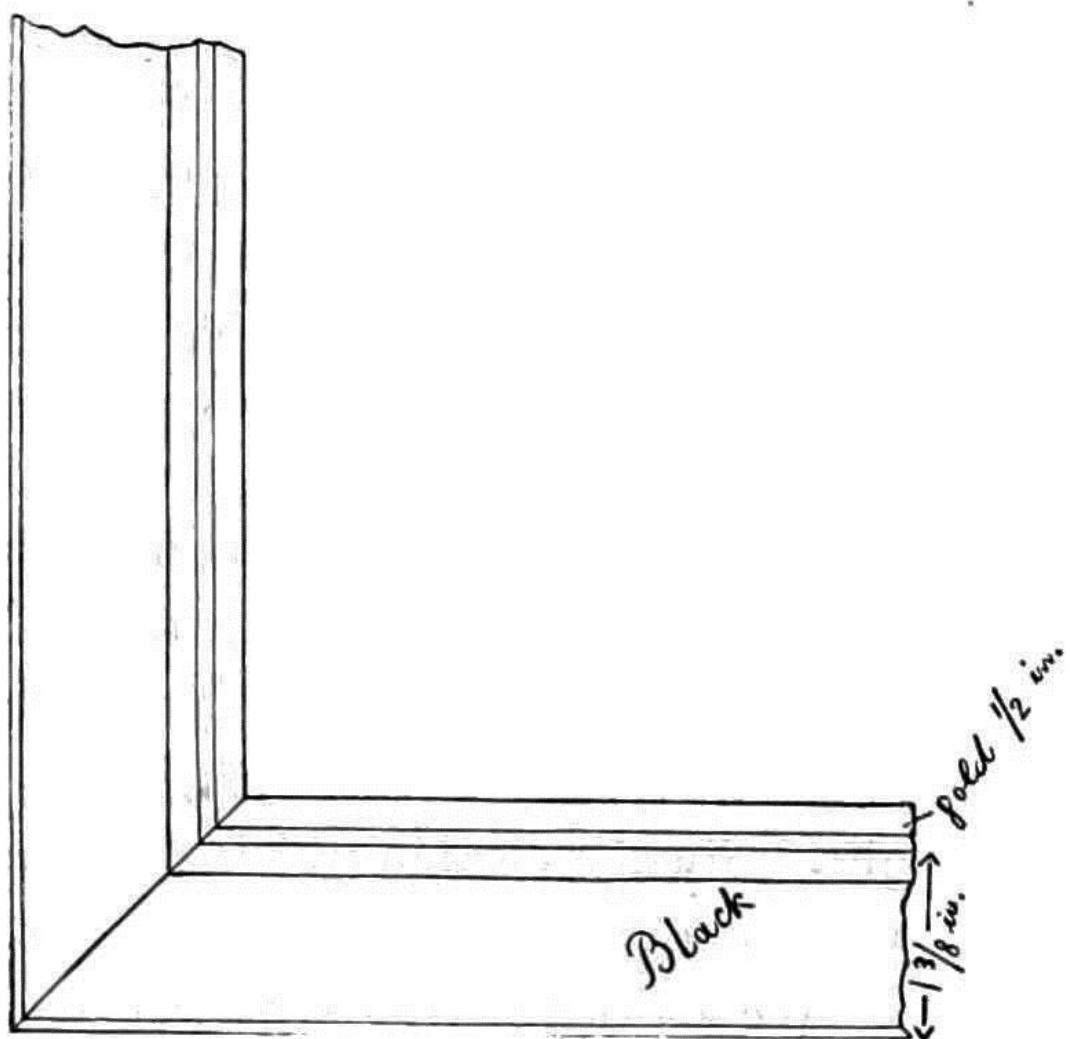


Fig. 49

[back](#)

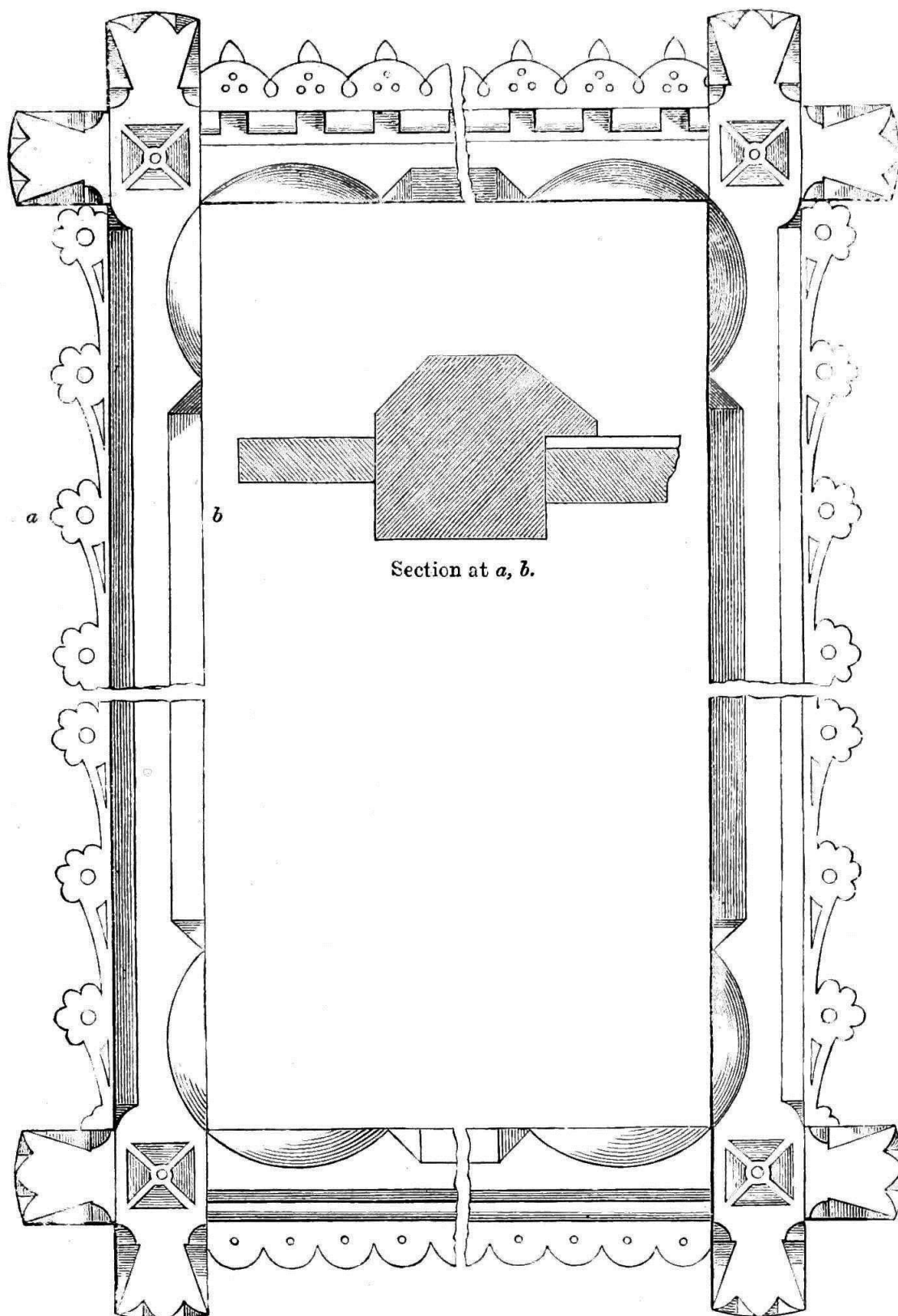


Fig. 50

[back](#)

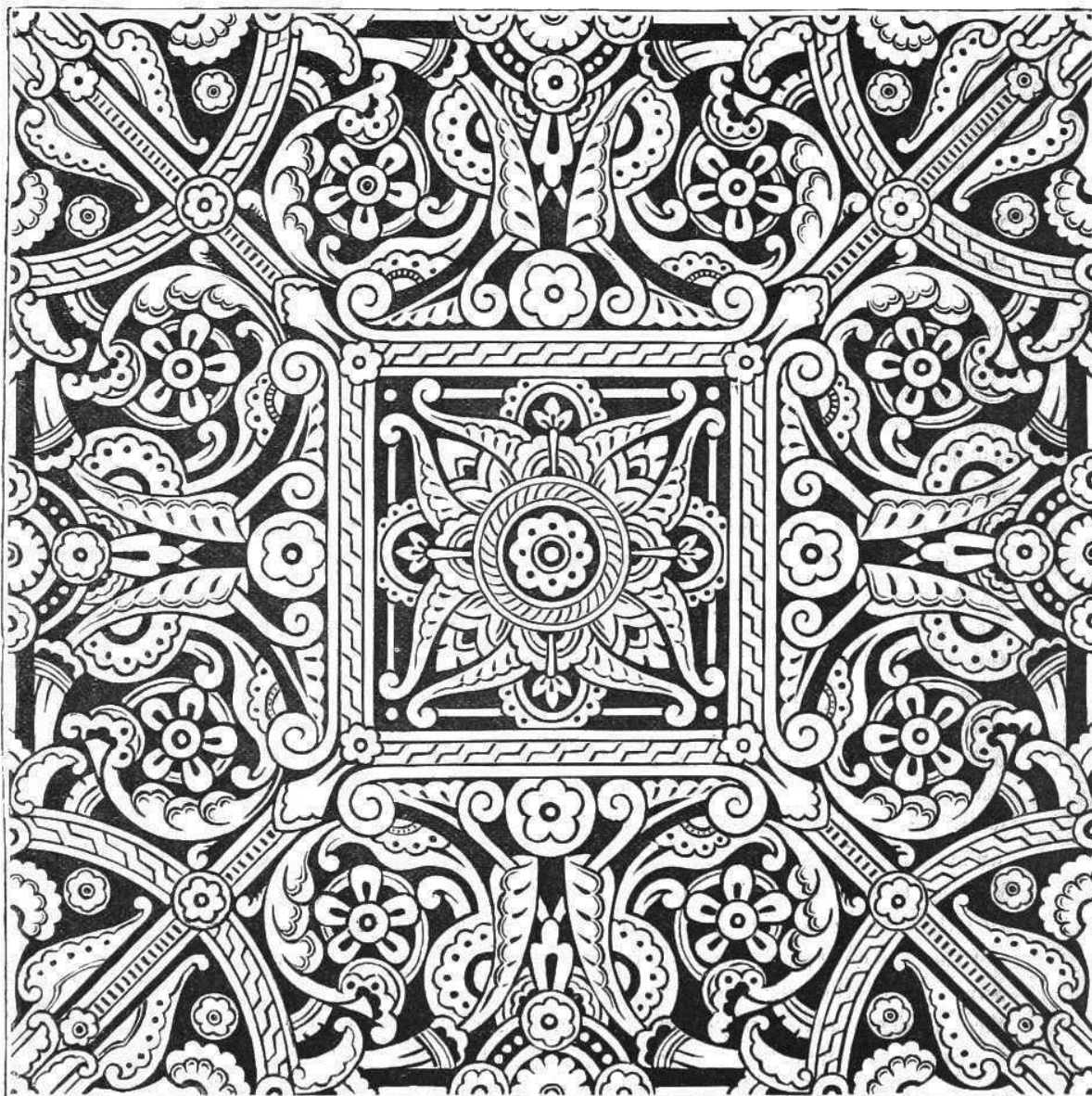


Fig. 51.

[back](#)

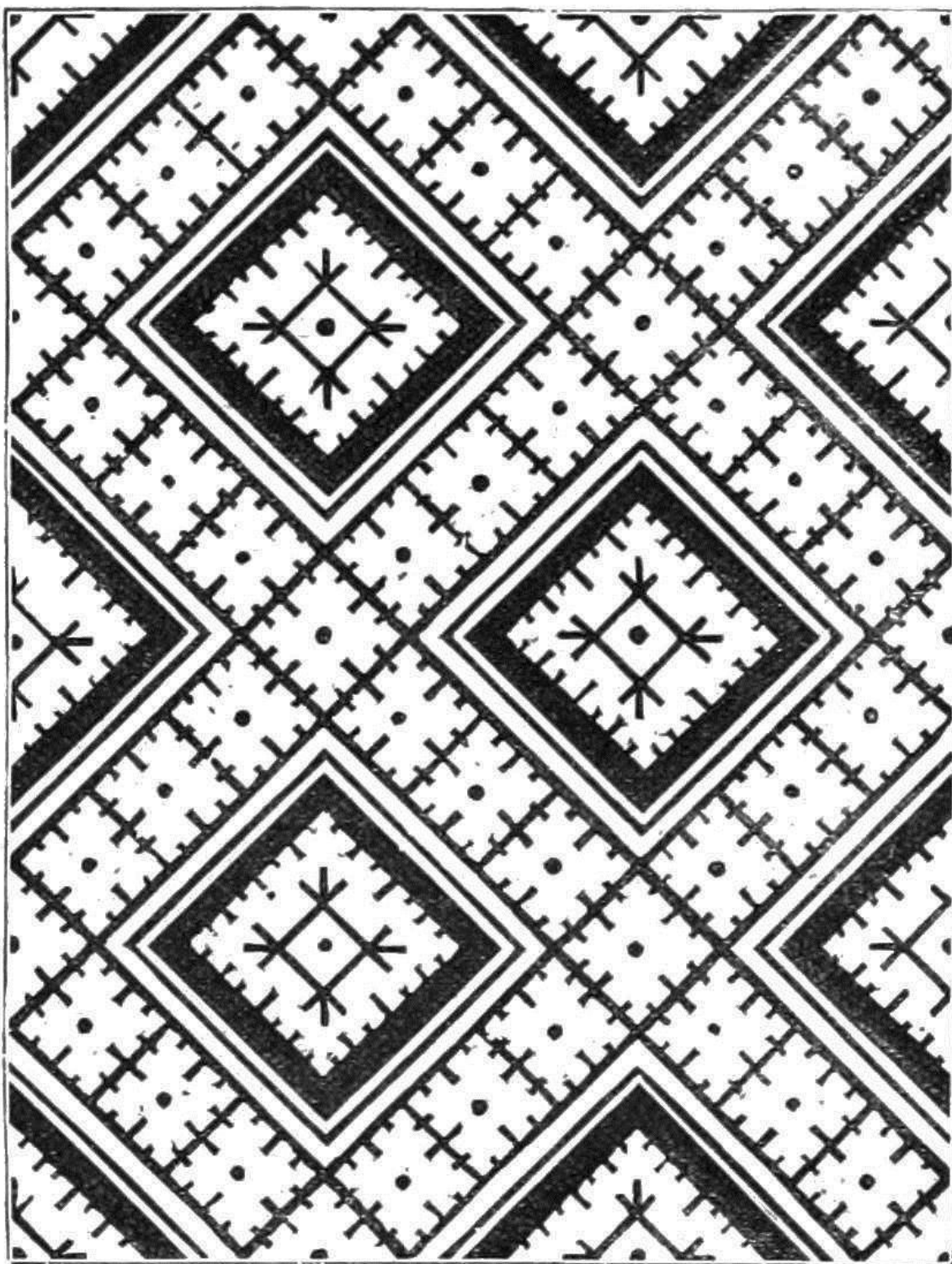


Fig. 52.

[back](#)

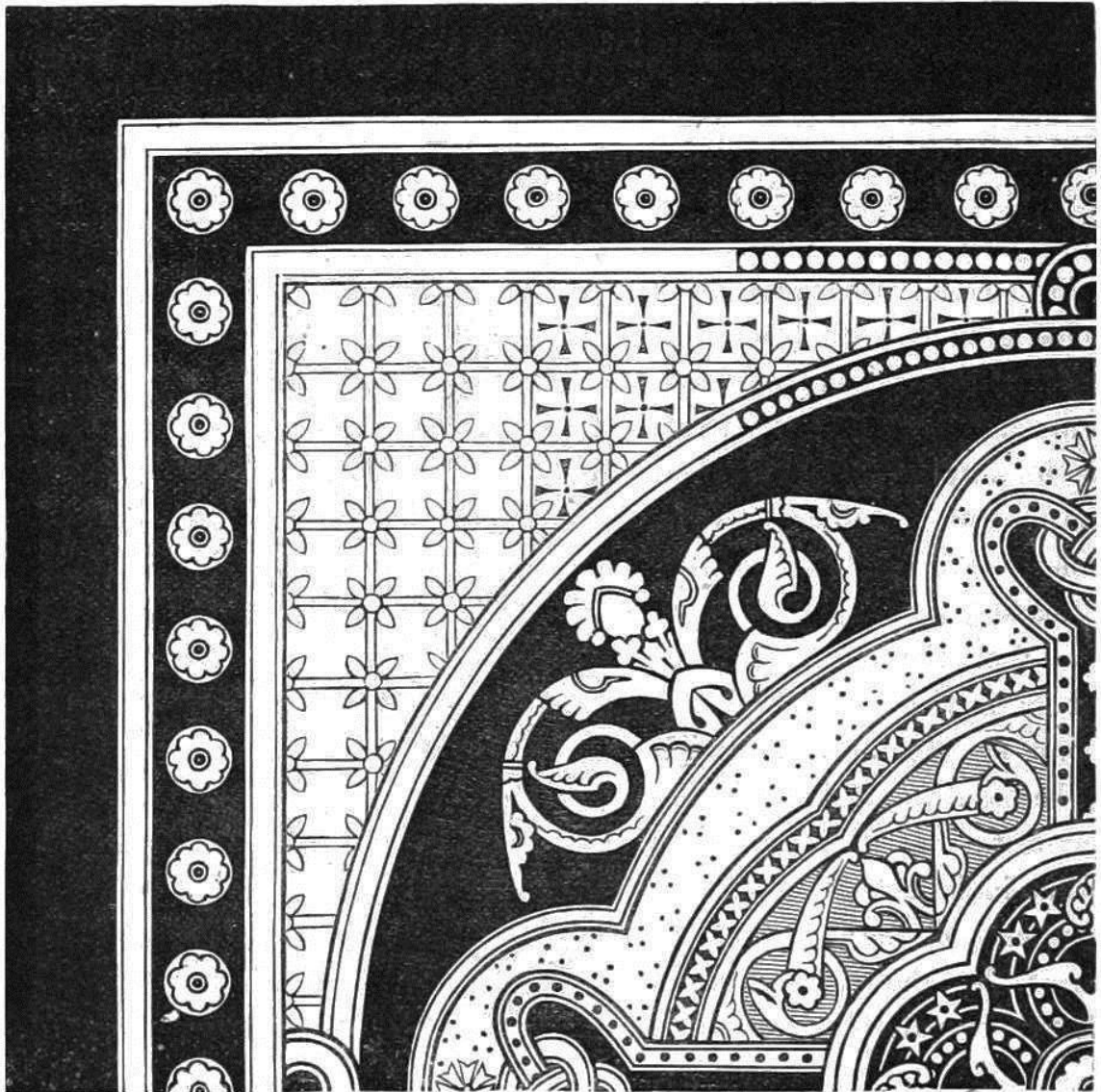


Fig 53.

[back](#)



Fig. 54.

[back](#)

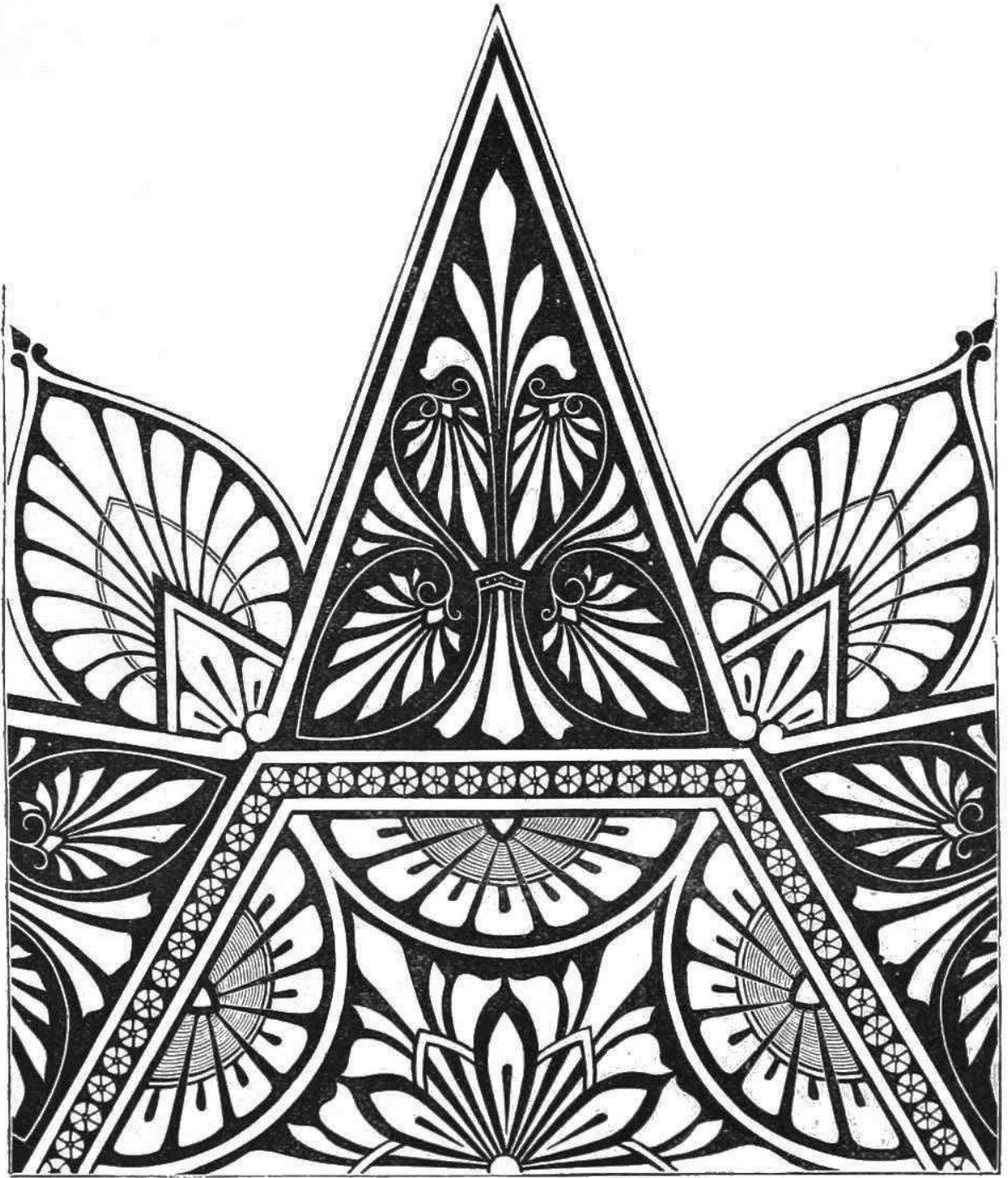


Fig. 55.

[back](#)

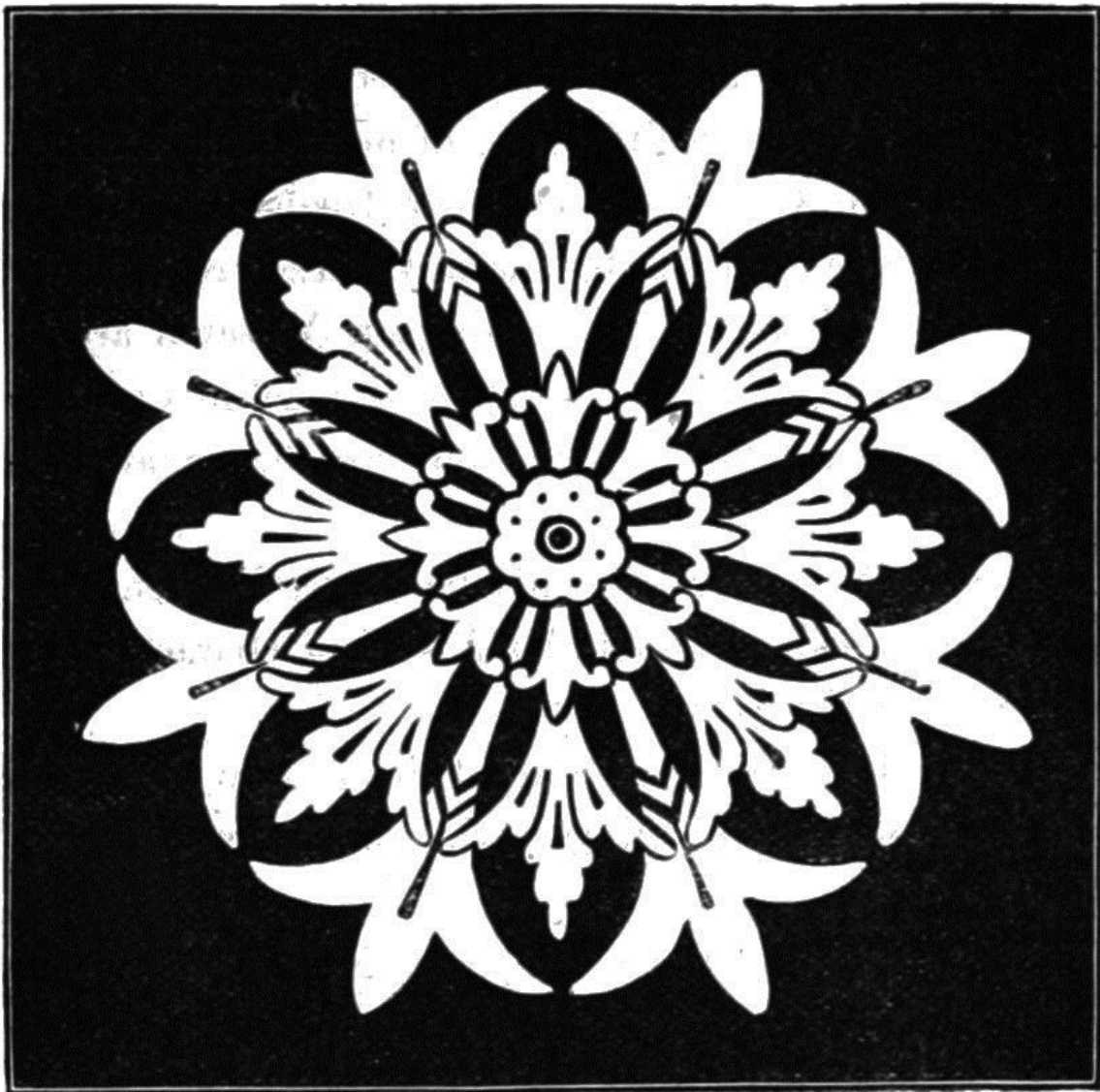


Fig. 56.

[back](#)

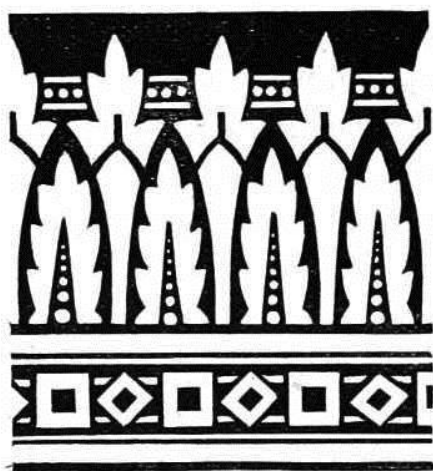


Fig. 57.

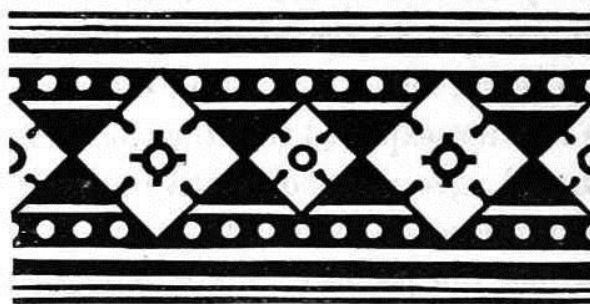


Fig. 58.

[back](#)

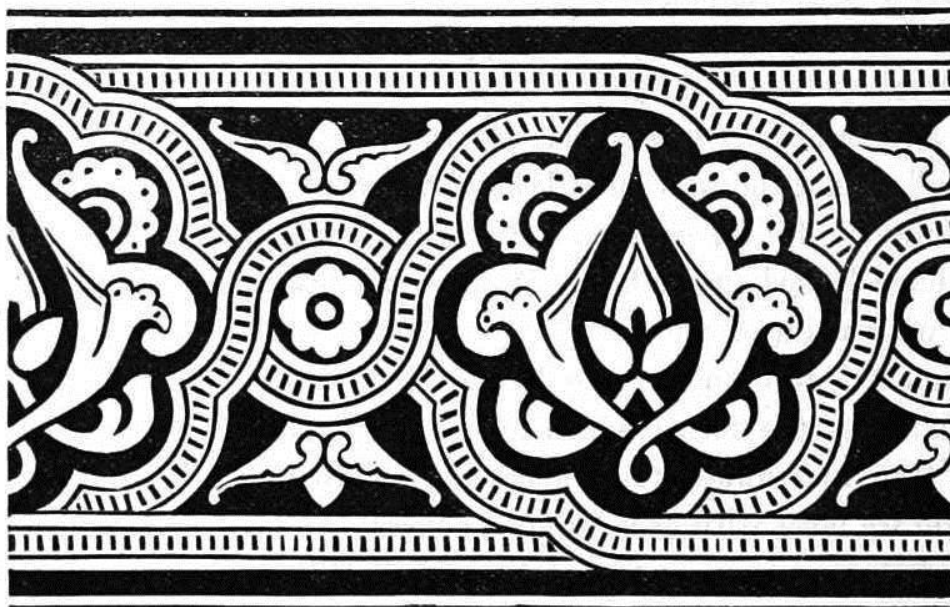


Fig. 59.

[back](#)



DECORATIVE DESIGN.
Illustrating Cornice, Ceiling & Wall Colouring.

[back](#)



Fig. 60.

[back](#)

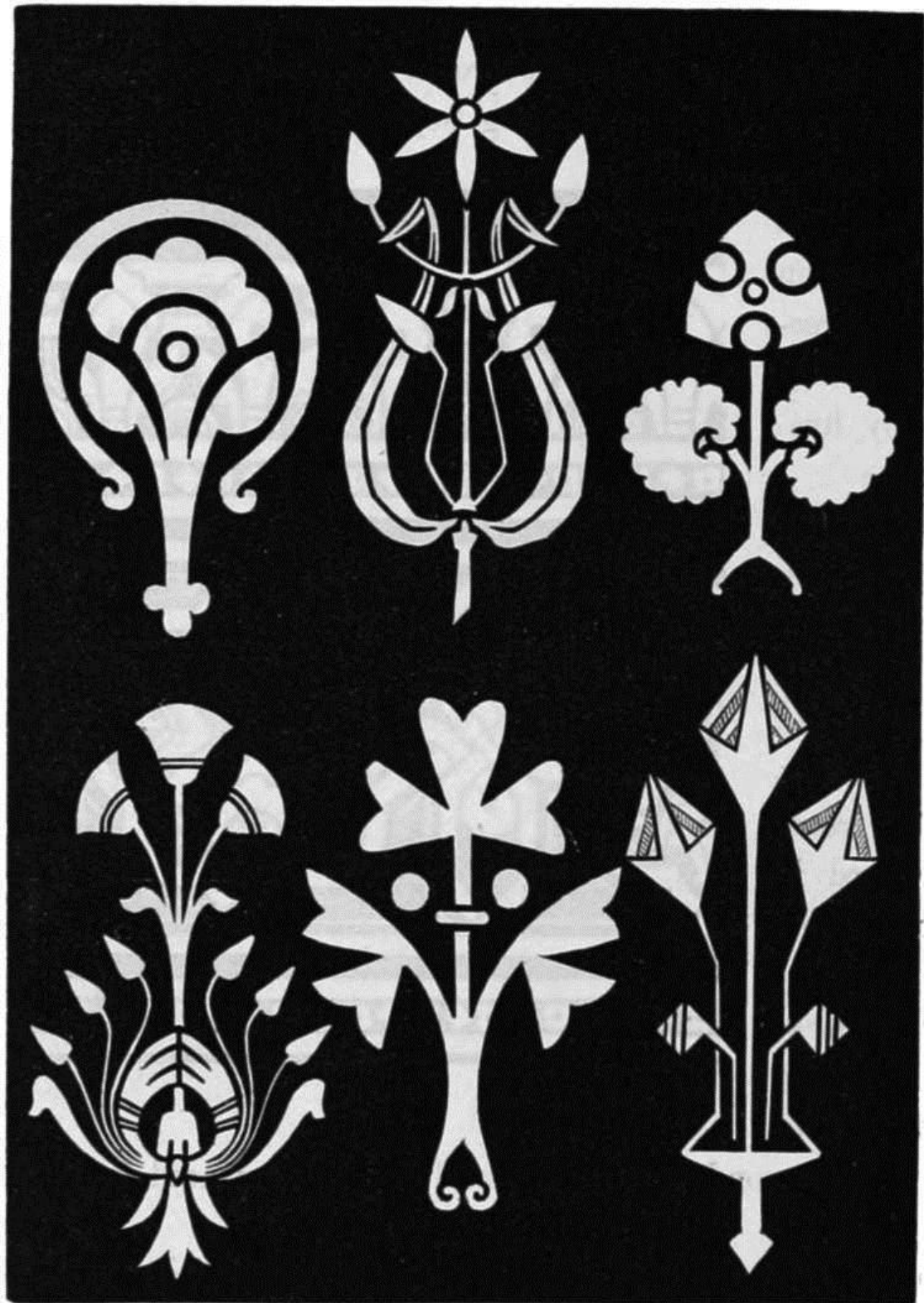


Fig. 61.

[back](#)



Fig. 62.

[back](#)

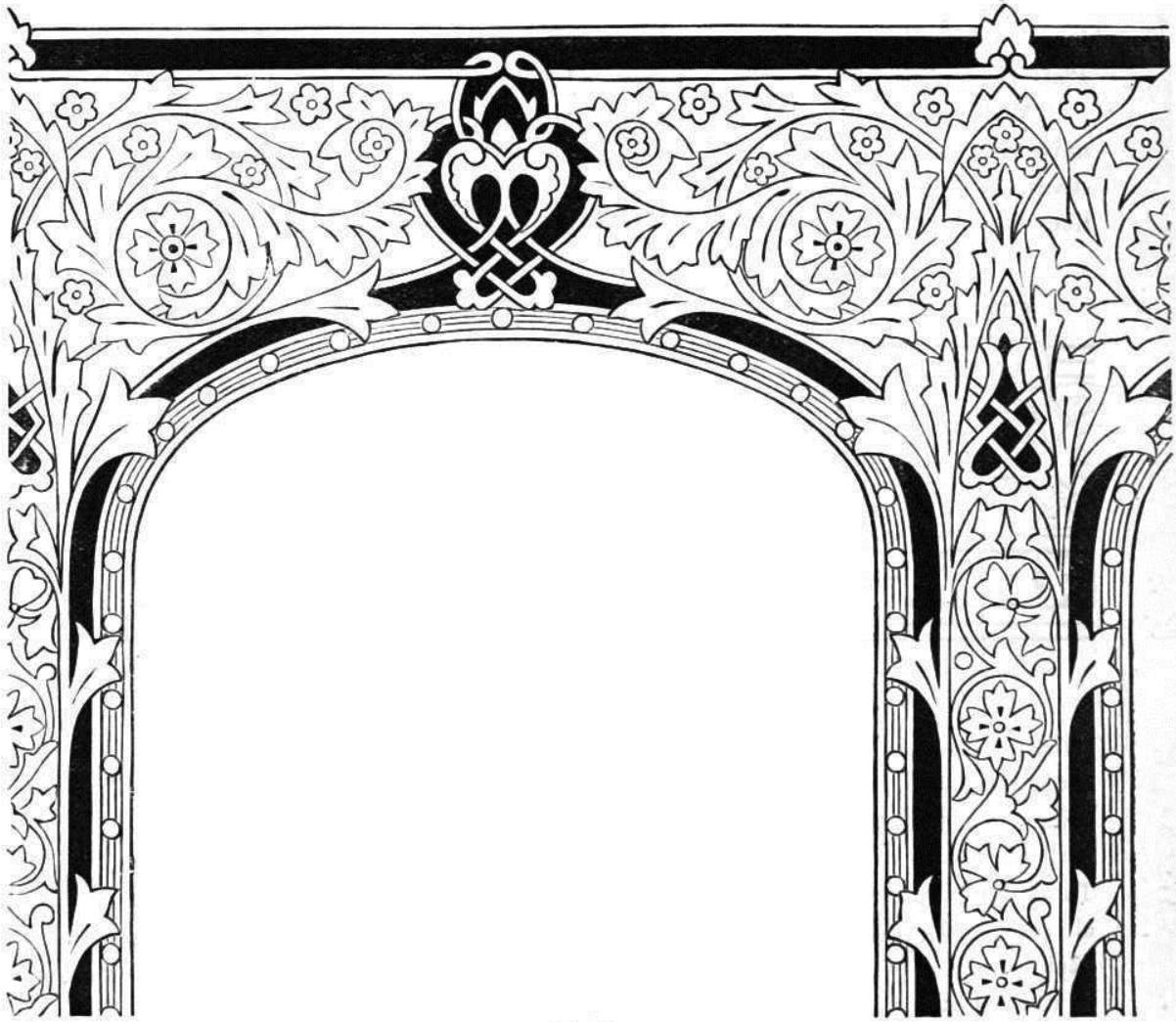


Fig. 63.

[back](#)

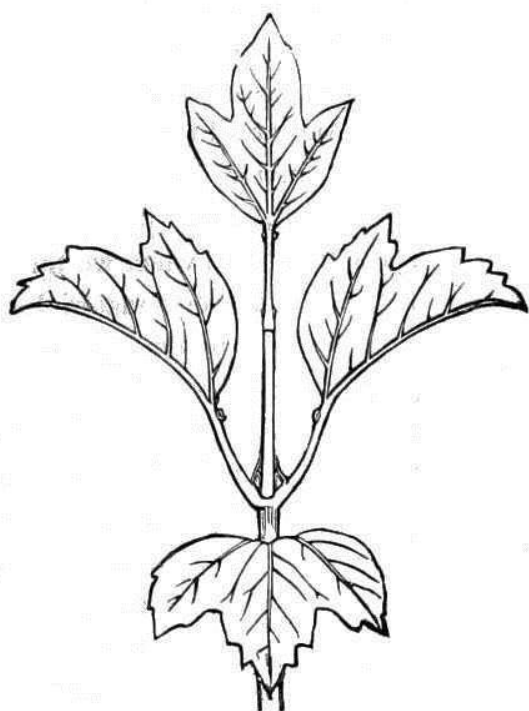


Fig. 64.

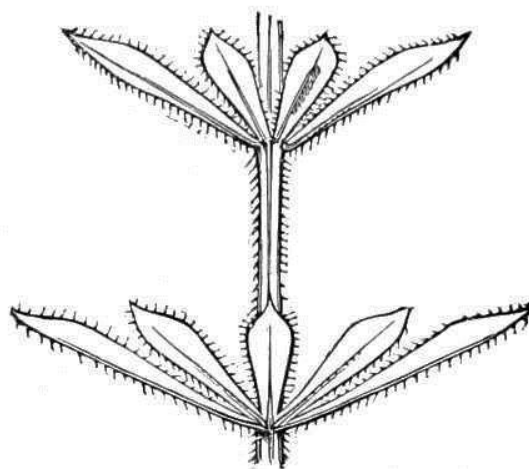


Fig. 65.

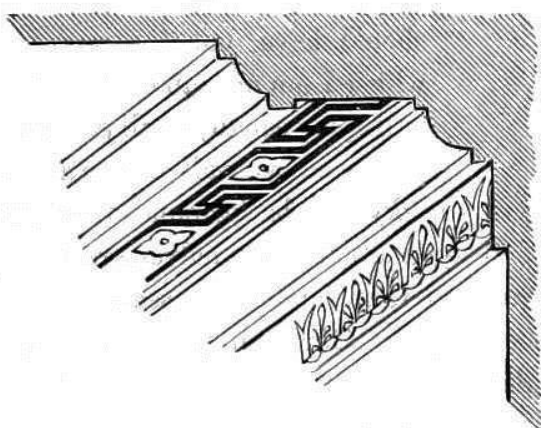


Fig. 66.

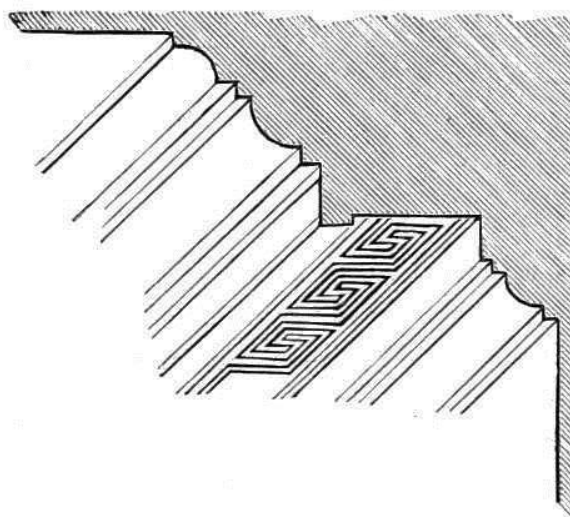


Fig. 67.

[back](#)

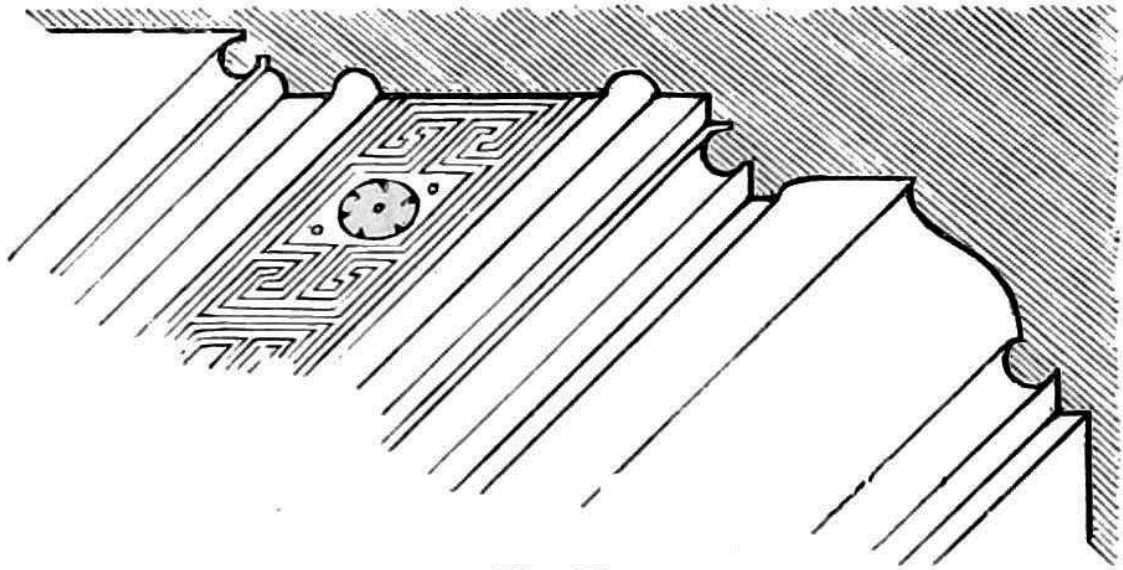


Fig. 68.

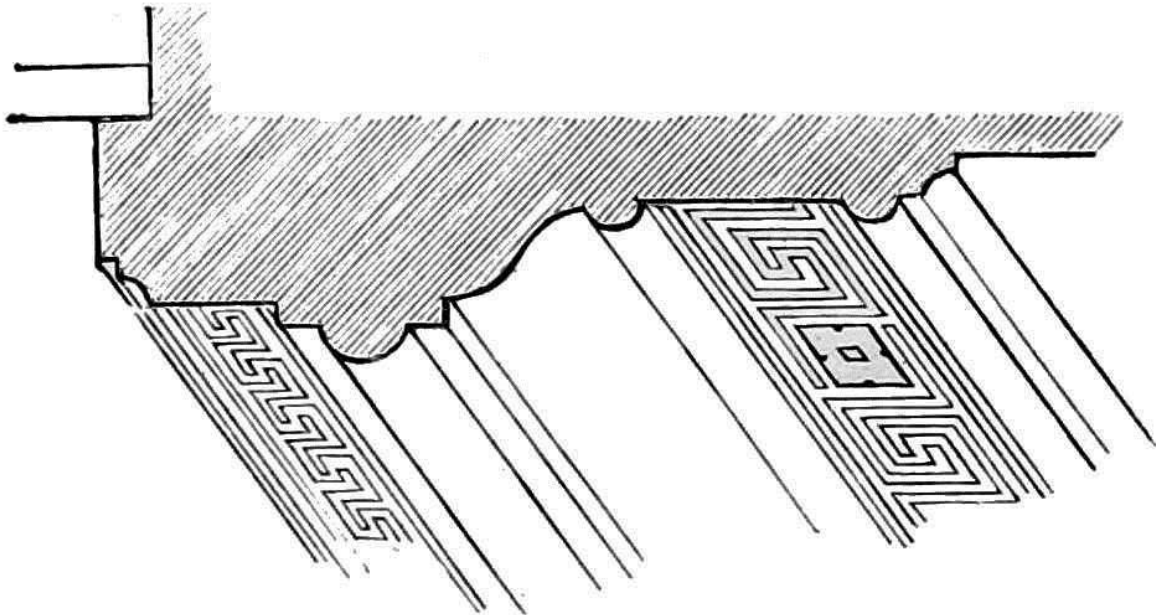


Fig. 69.

[back](#)

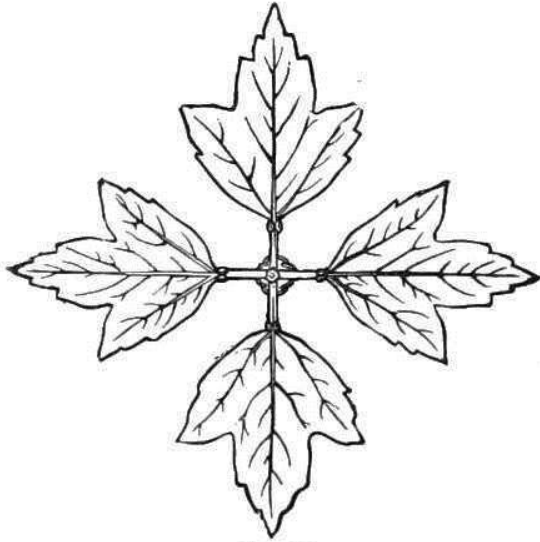


Fig. 70.

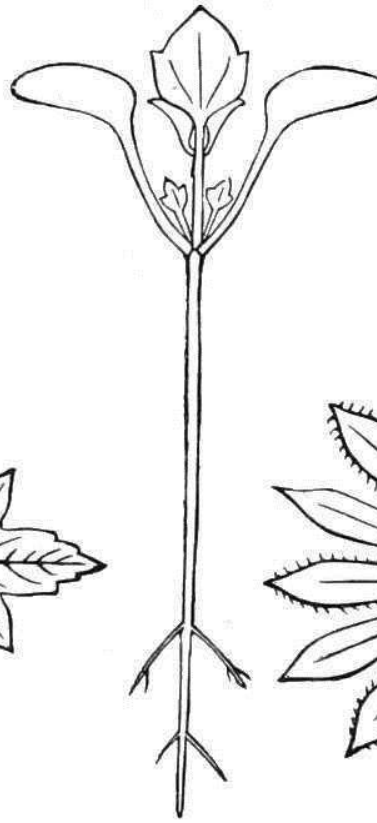


Fig. 71.

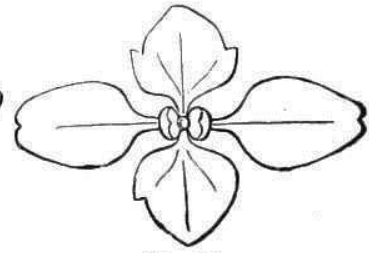


Fig. 72.

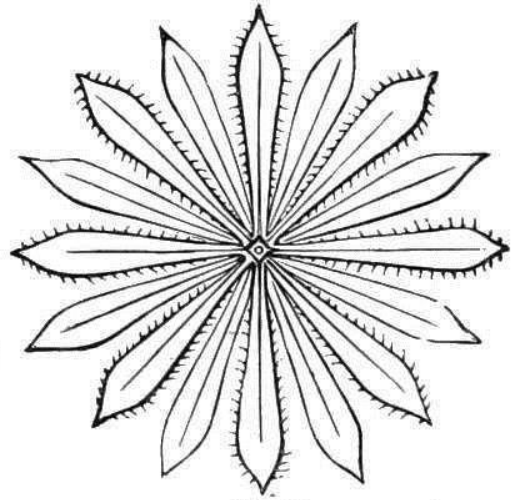


Fig. 73.

[back](#)

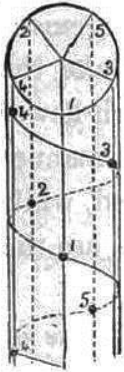


Fig. 74.

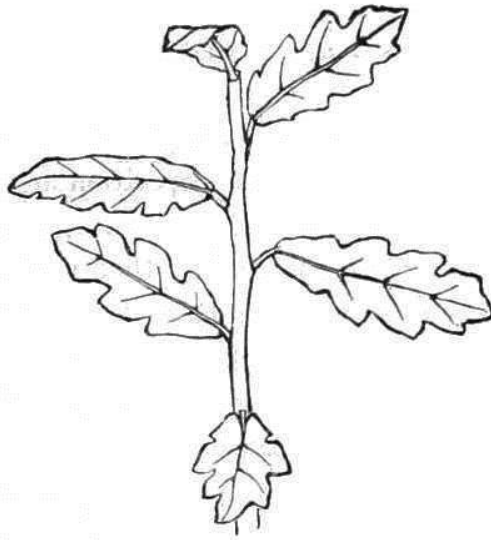


Fig. 75.

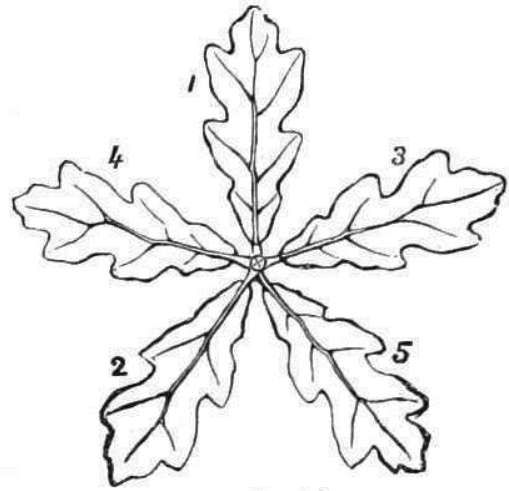


Fig. 76.

[back](#)

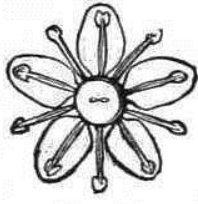


Fig. 77.



Fig. 78.

[back](#)

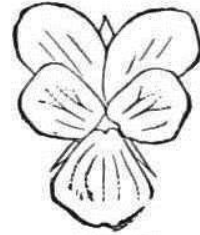


Fig. 79.

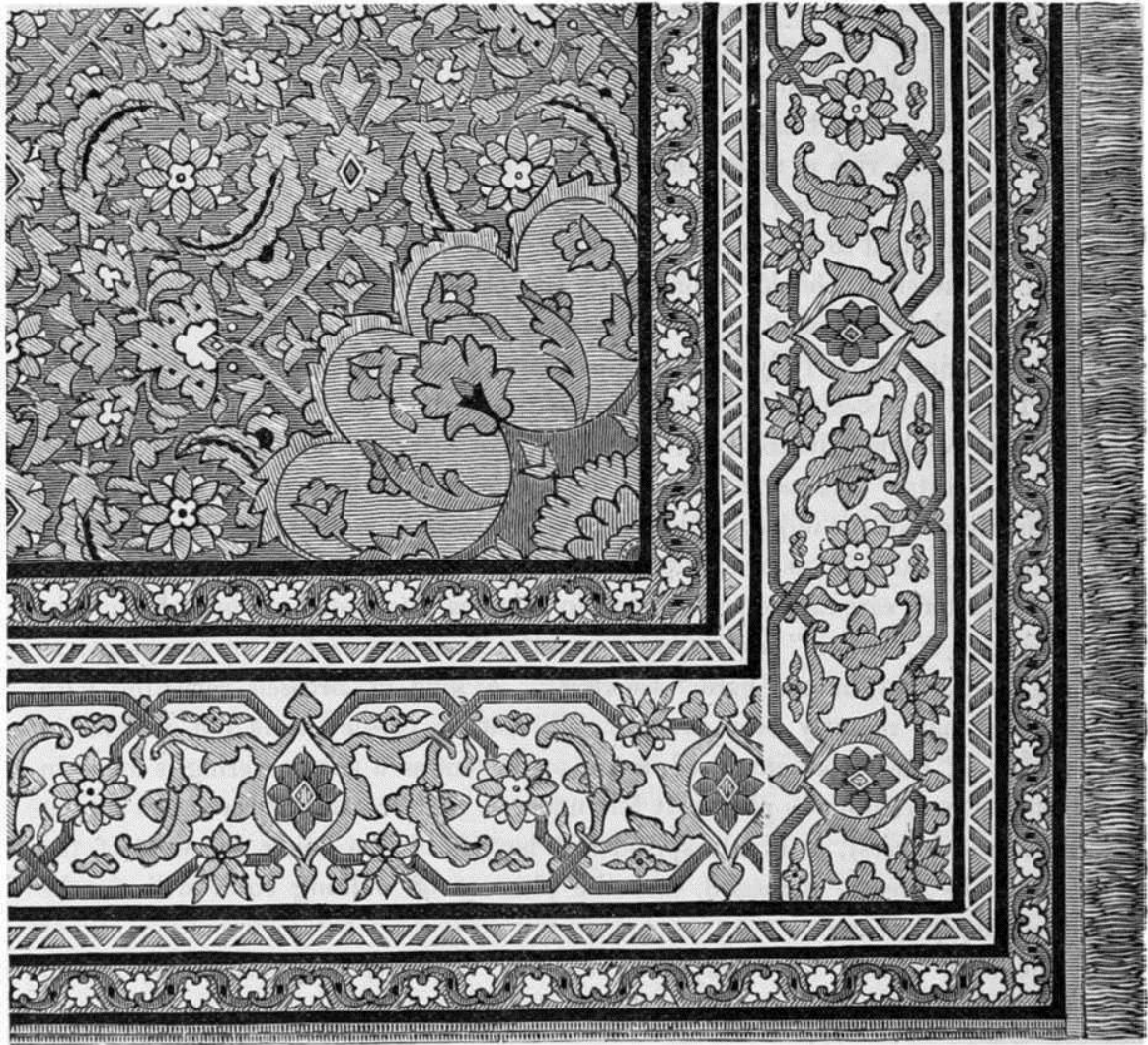


Fig. 80.

[back](#)

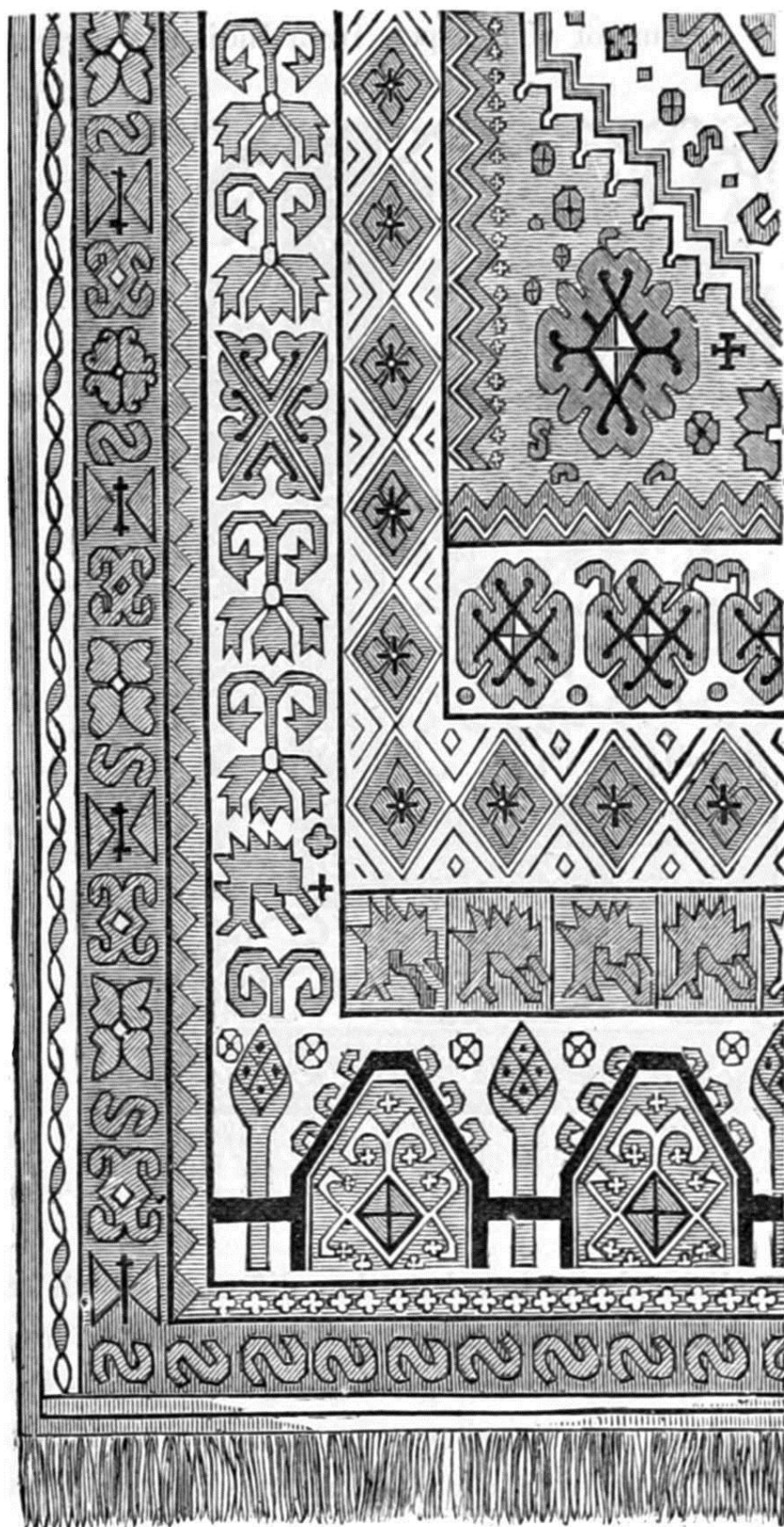


Fig. 81.

[back](#)



Fig. 82.

[back](#)



Fig. 83.

[back](#)

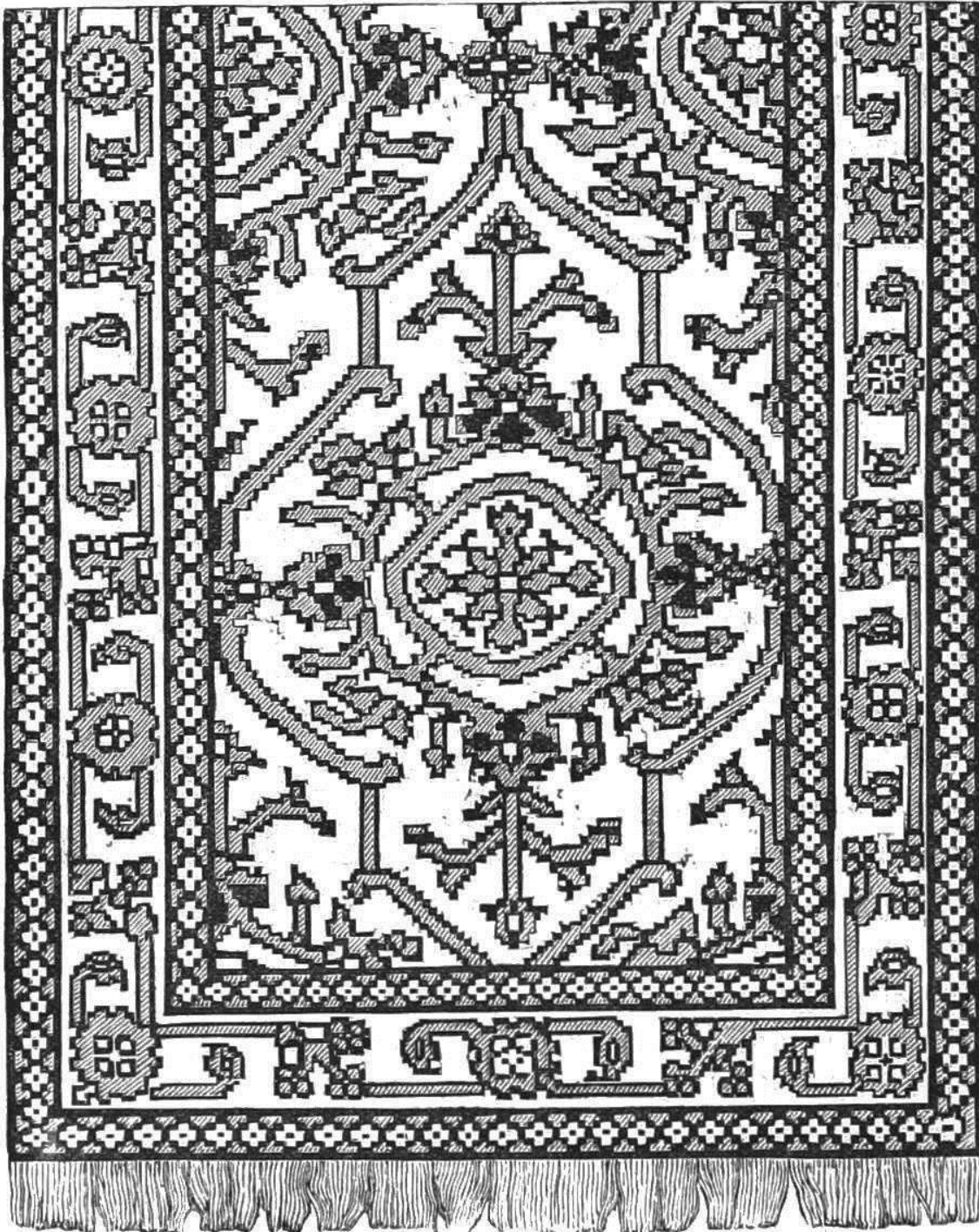


Fig. 84.

[back](#)

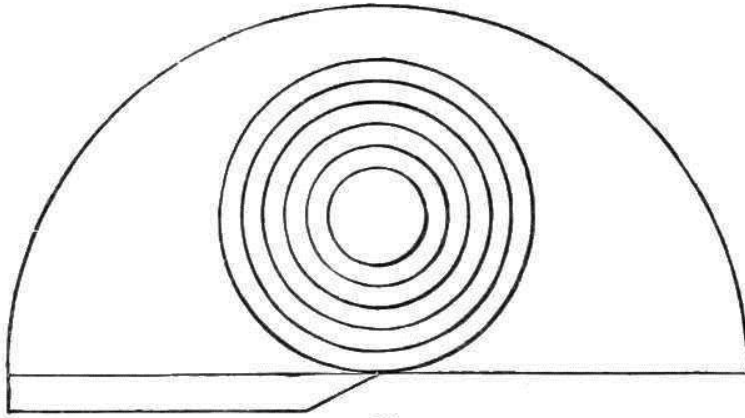


Fig. 85.

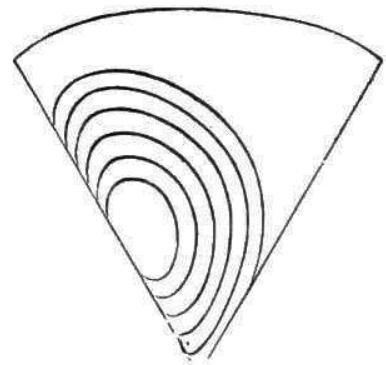


Fig. 87.

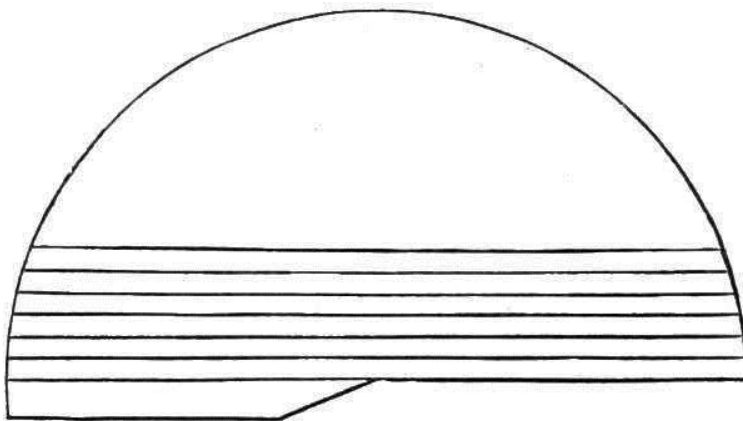


Fig. 86.

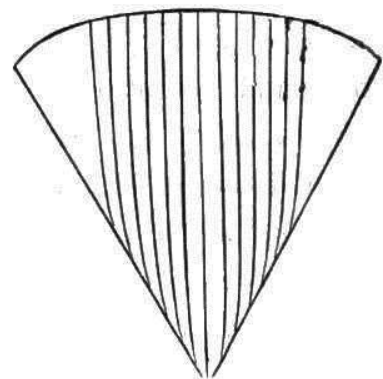


Fig. 88.

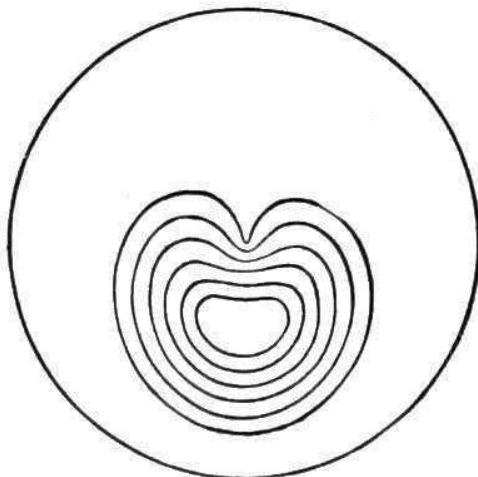


Fig. 89.

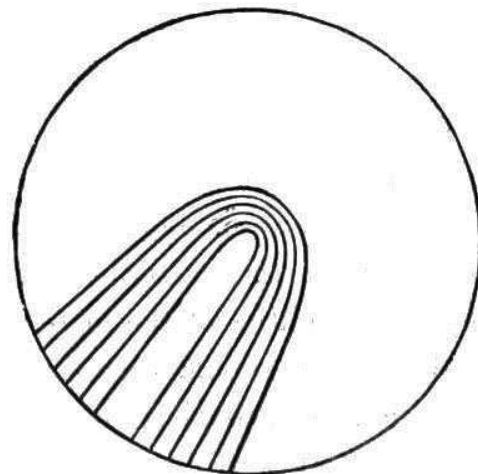


Fig. 90.

[back](#)

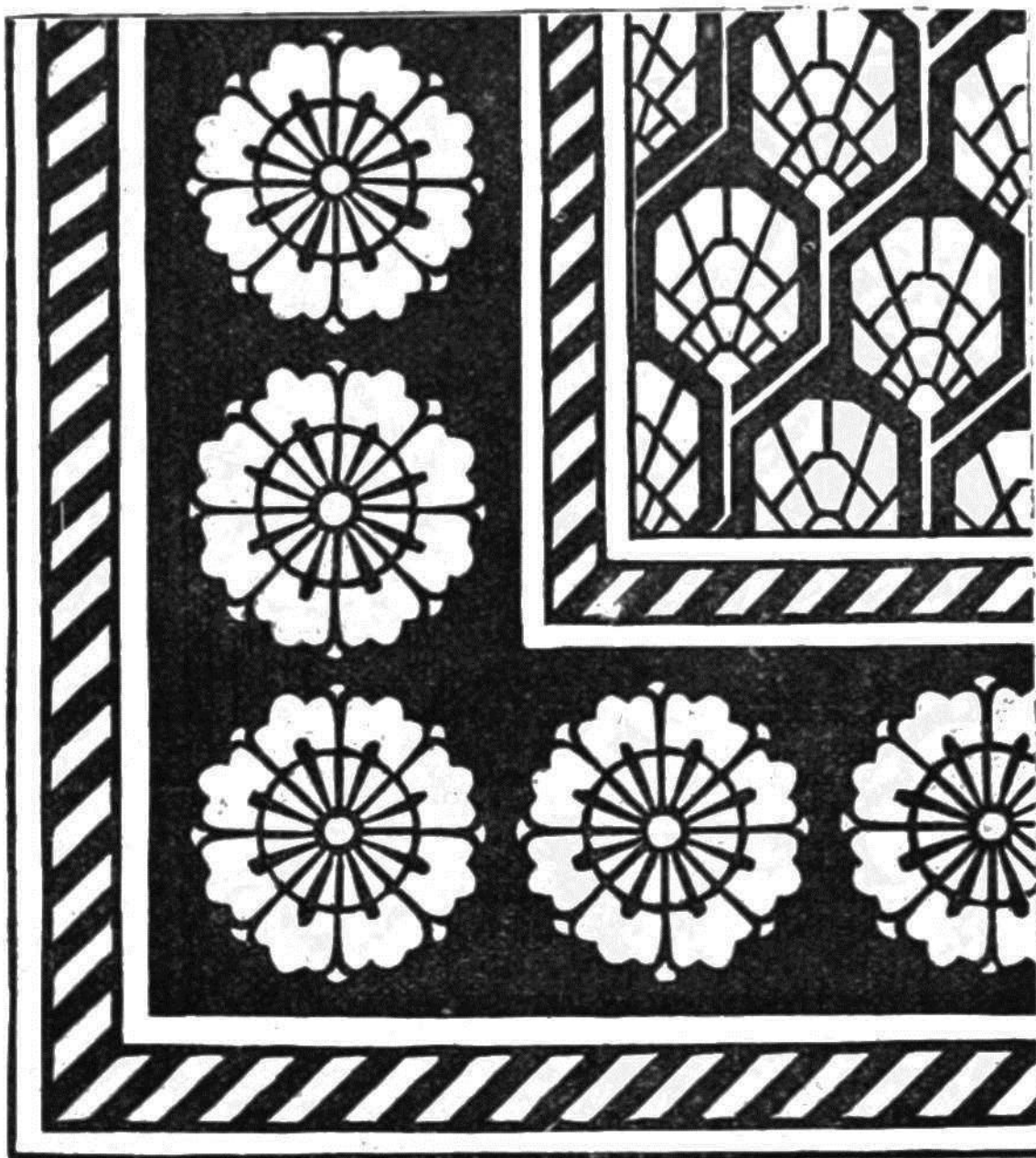


Fig. 91.

[back](#)



Fig. 92.

[back](#)



Fig. 93.

[back](#)

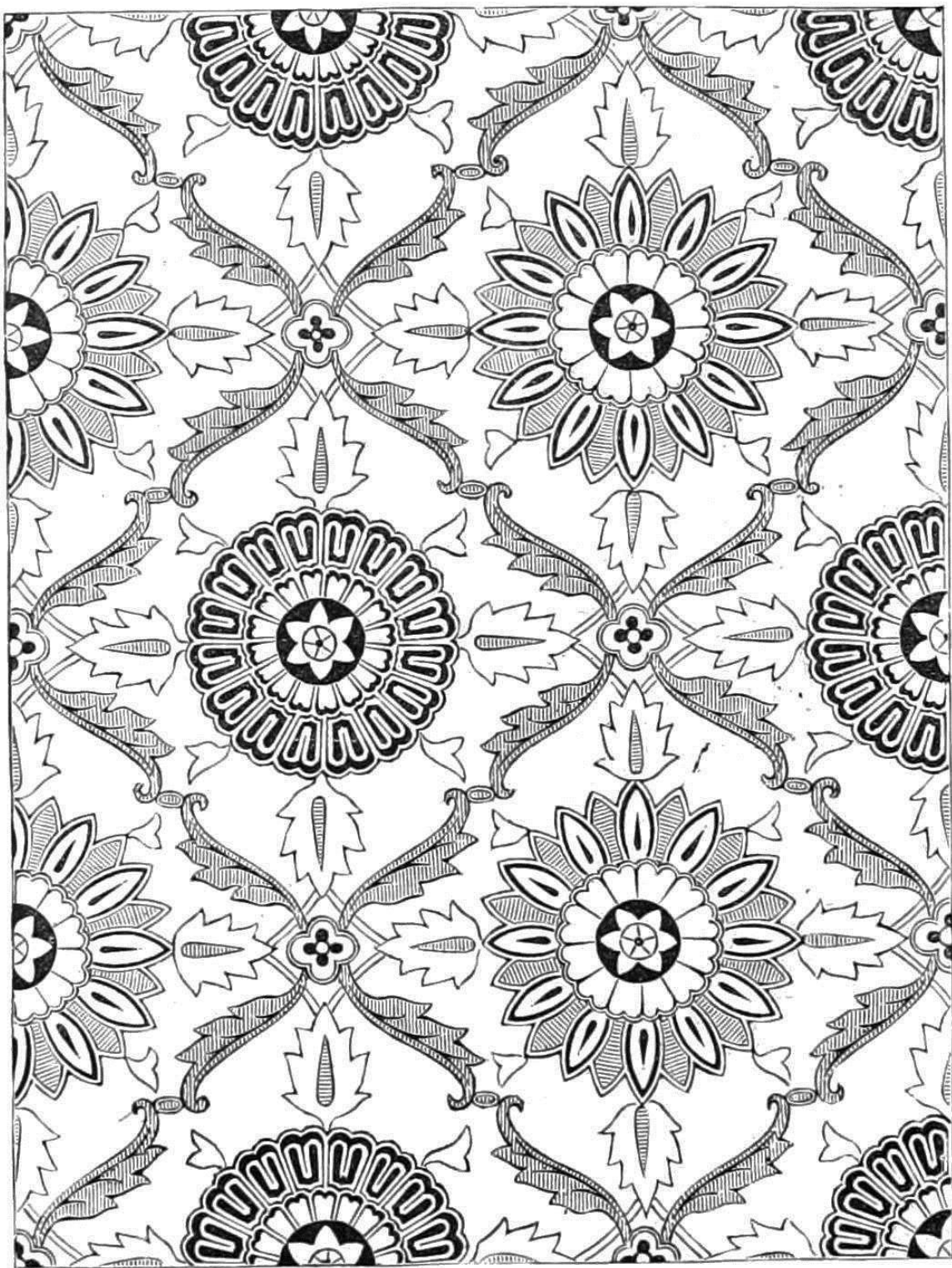


Fig. 94.

[back](#)

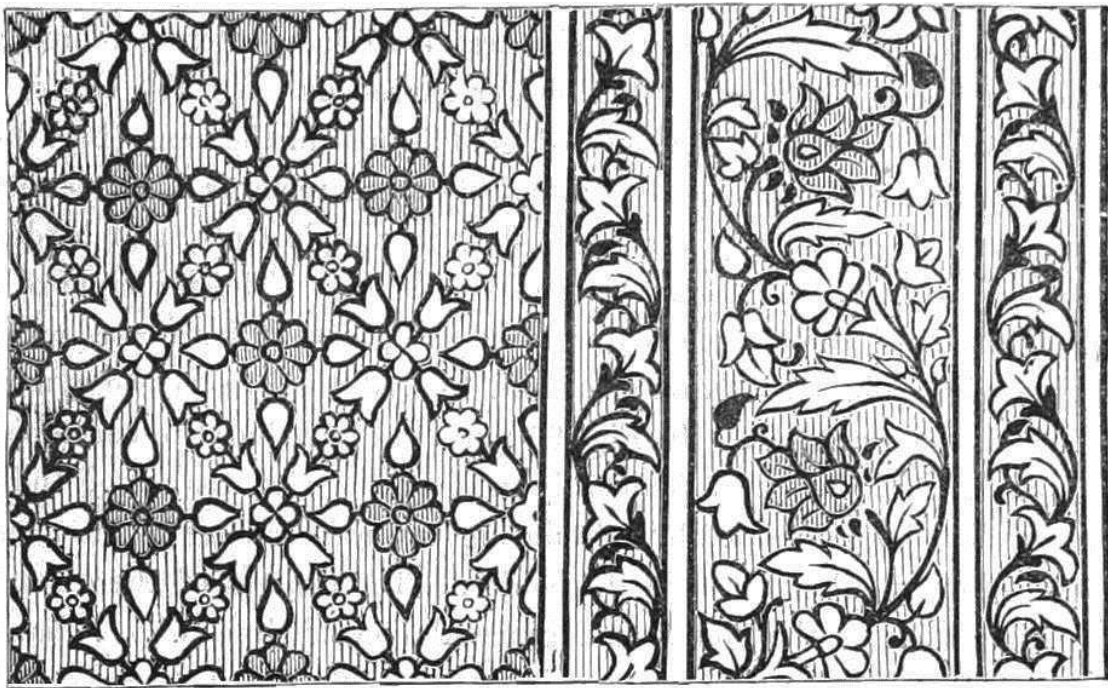


Fig. 95.



Fig. 96.

[back](#)

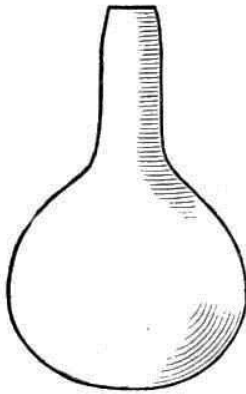


Fig. 97.

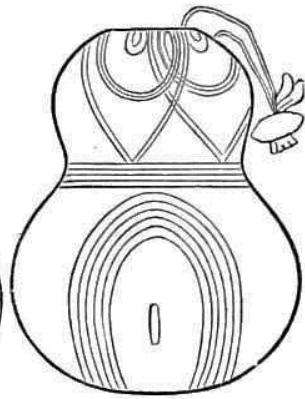


Fig. 98.

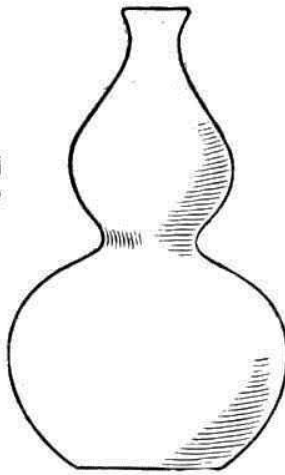


Fig. 99.

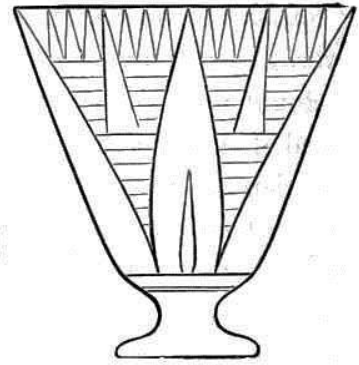


Fig. 100.

[back](#)

Fig. 104.

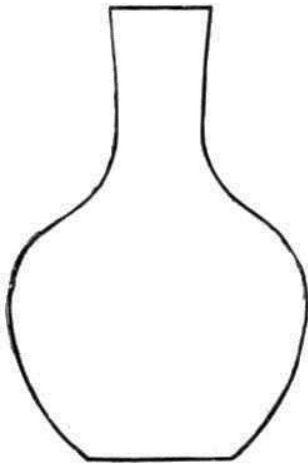


Fig. 105.

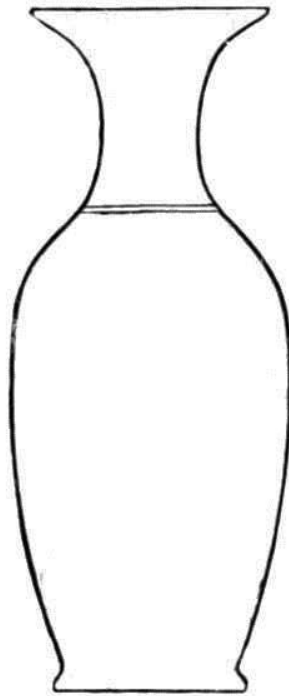


Fig. 101.

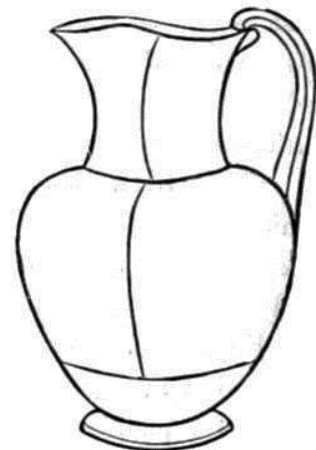


Fig. 109.

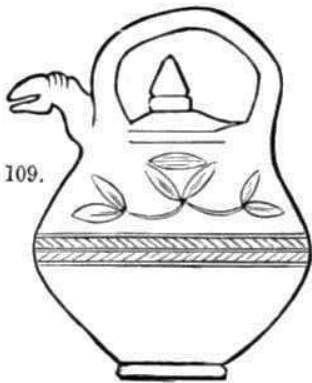


Fig. 102.

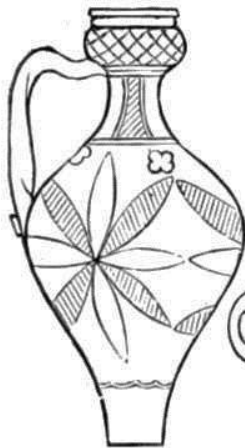
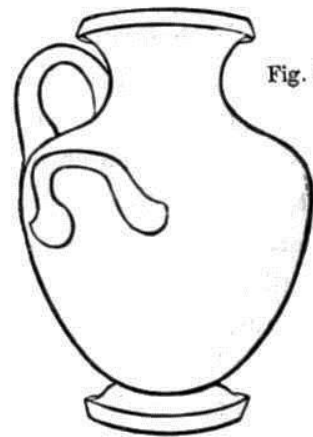


Fig. 110.

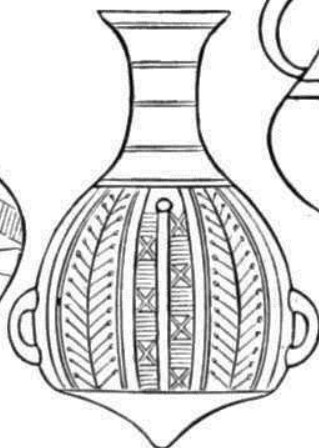


Fig. 103.



Fig. 106.

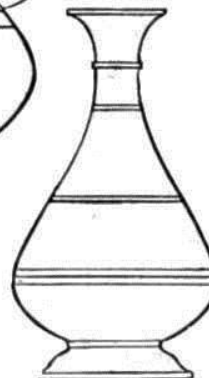


Fig. 107.

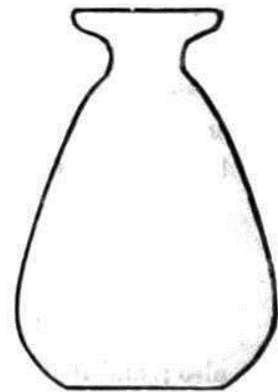


Fig. 108.

[back](#)

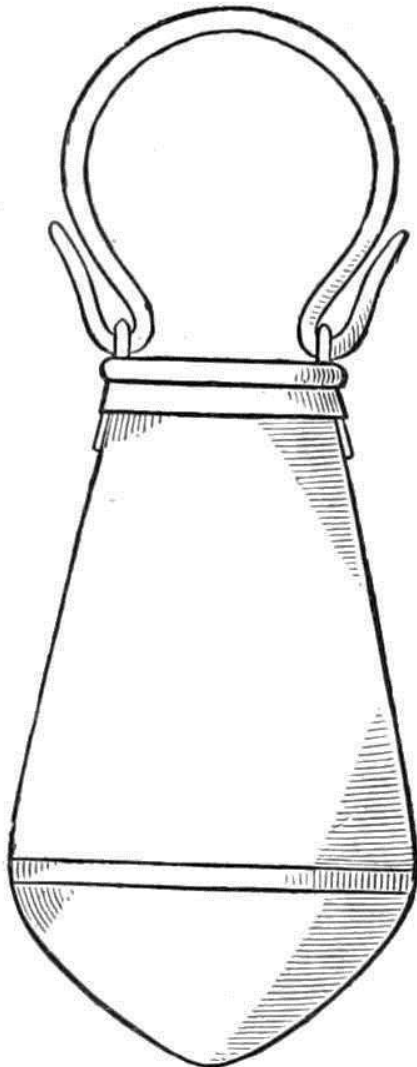


Fig. 112.



Fig. 111.

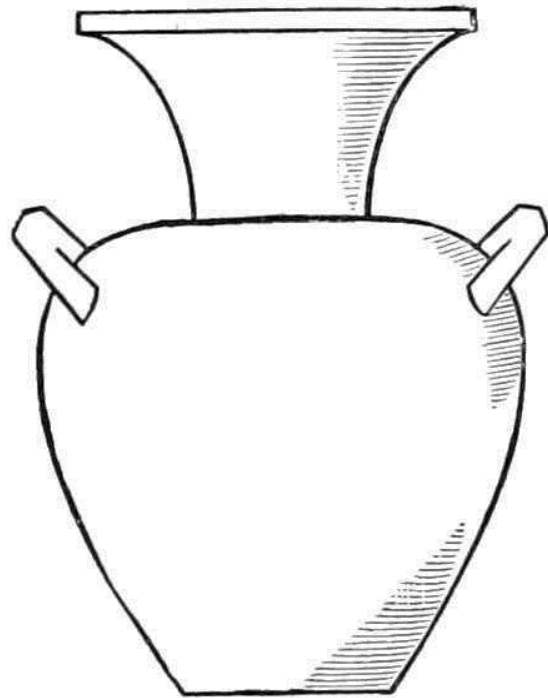


Fig. 113.

[back](#)

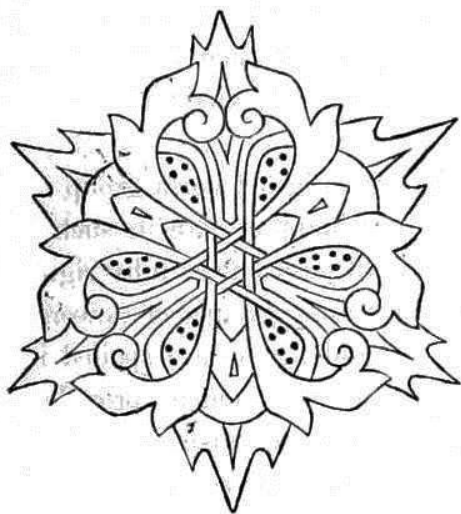


Fig. 114.



Fig. 116.

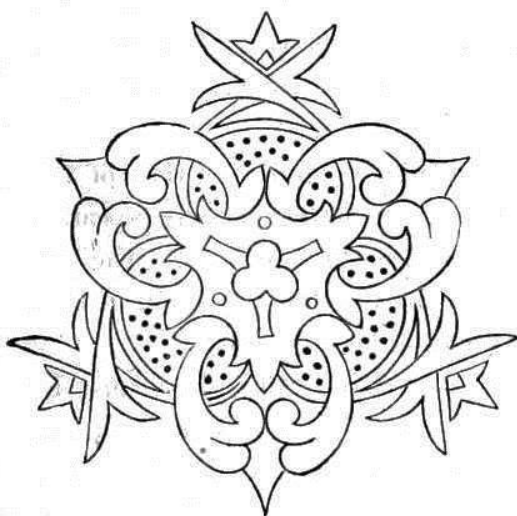


Fig. 115.



Fig. 117.

[back](#)

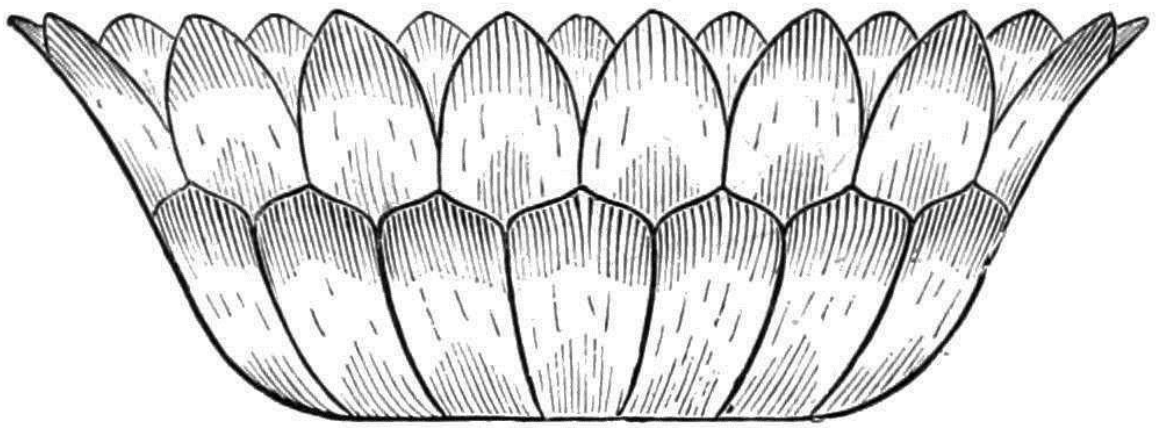


Fig. 1.8.

[back](#)



Fig. 119.

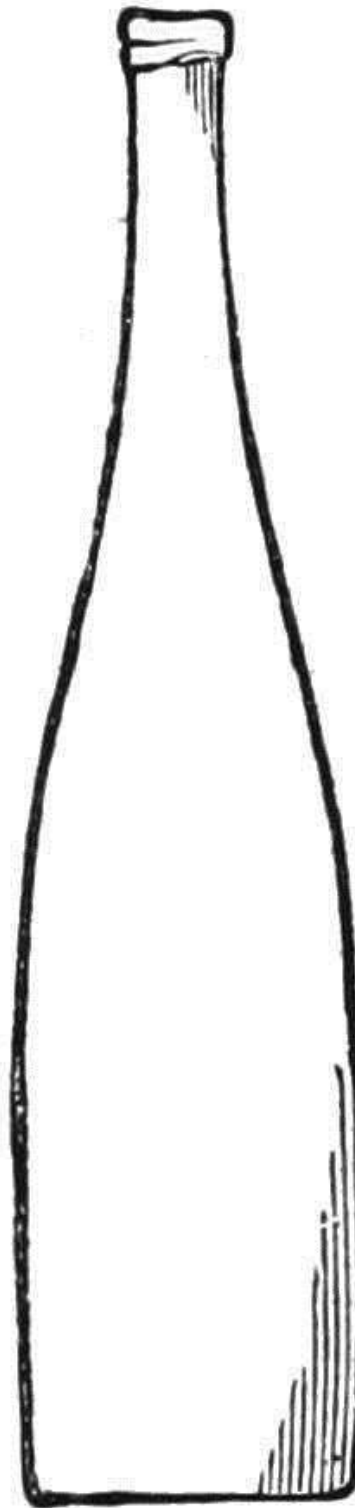


Fig. 120.

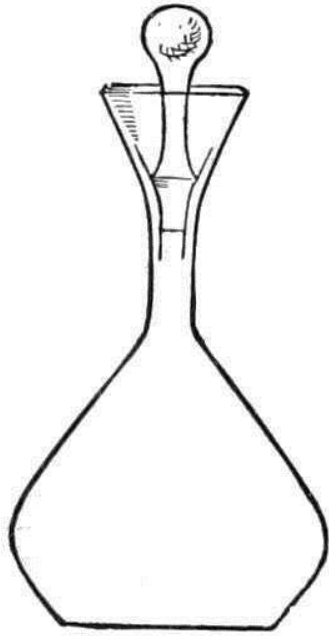


Fig. 121.

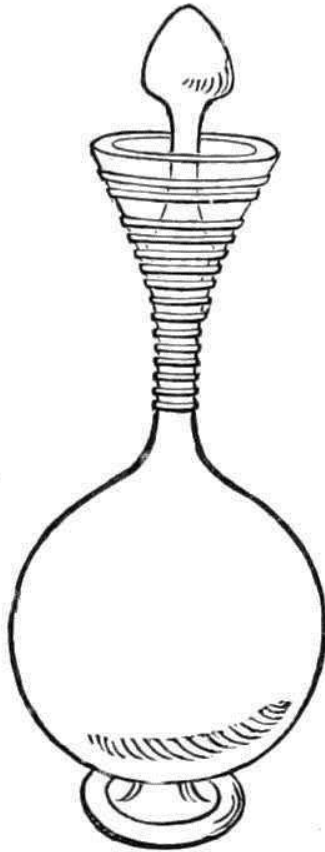


Fig. 123

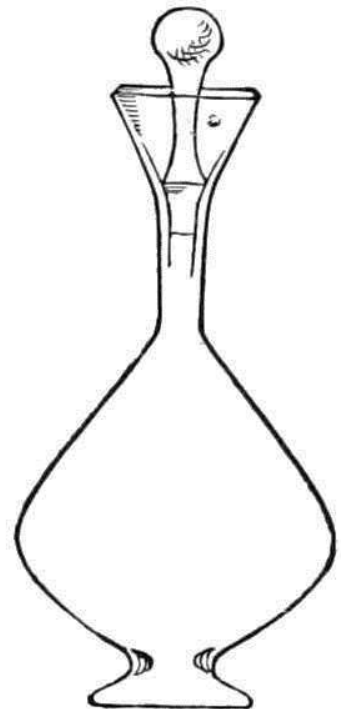


Fig. 122.

[back](#)

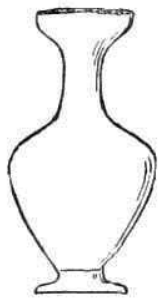


Fig. 124.



Fig. 125.



Fig. 126.

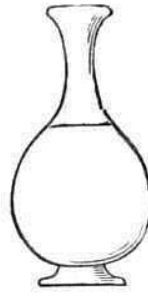


Fig. 127.



Fig. 128.

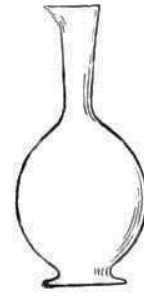


Fig. 129.

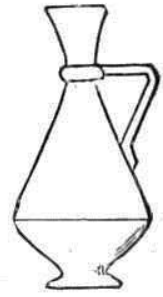


Fig. 131.

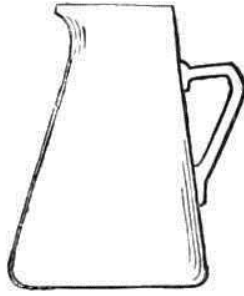


Fig. 130.



Fig. 132.



Fig. 133.

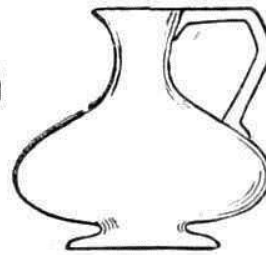


Fig. 134.

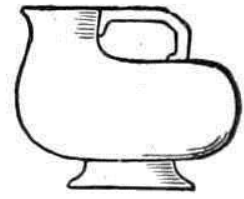


Fig. 135.

[back](#)

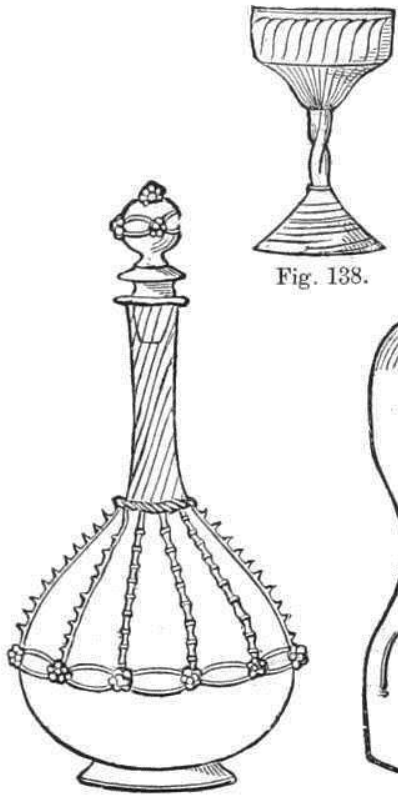


Fig. 137.



Fig. 138.

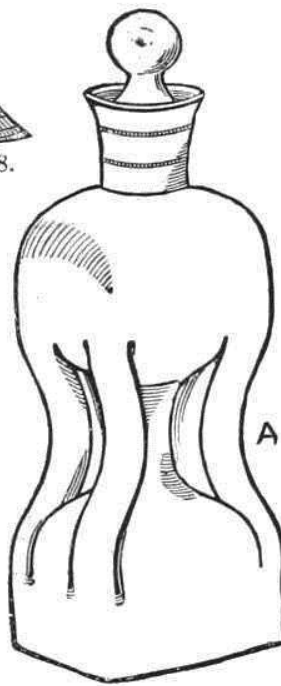
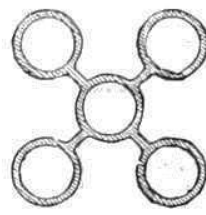


Fig. 136.



Section of
Fig. 136 at A.



Fig. 139.

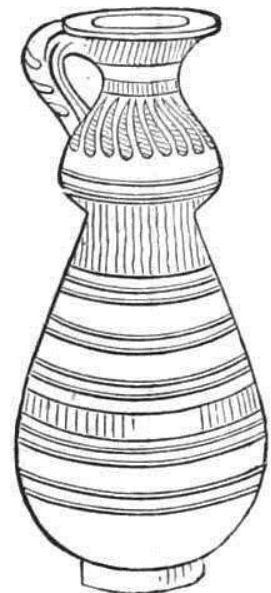


Fig. 140.

[back](#)



Fig. 141.

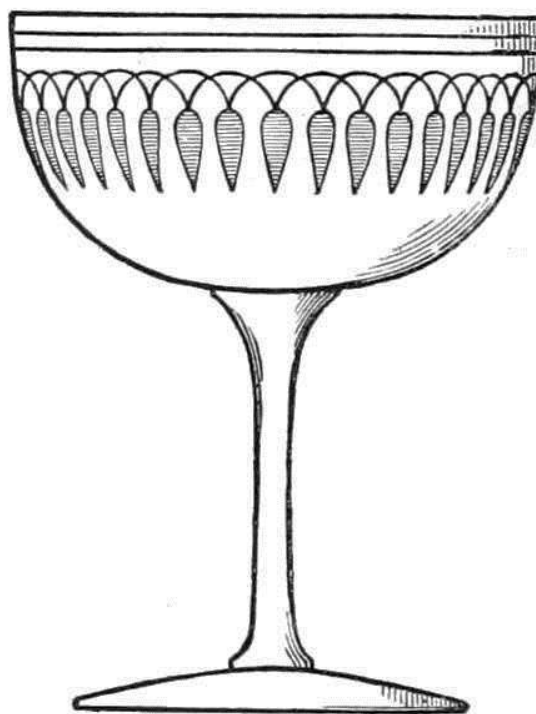


Fig. 142.

[back](#)

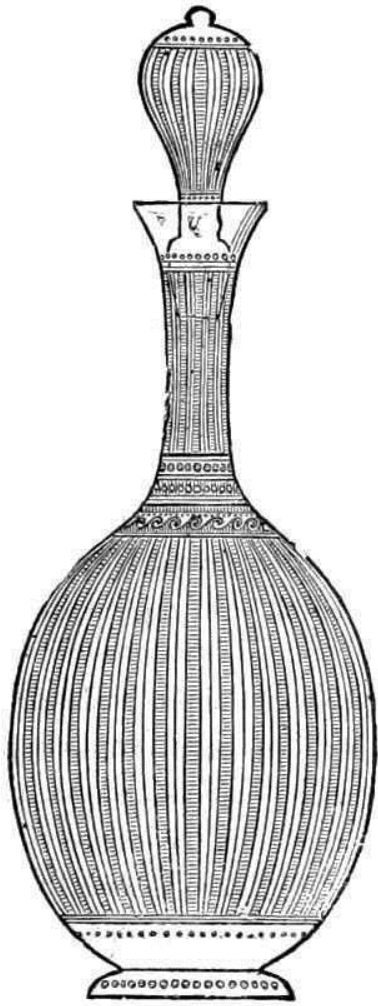


Fig. 143.



Fig. 144.

[back](#)

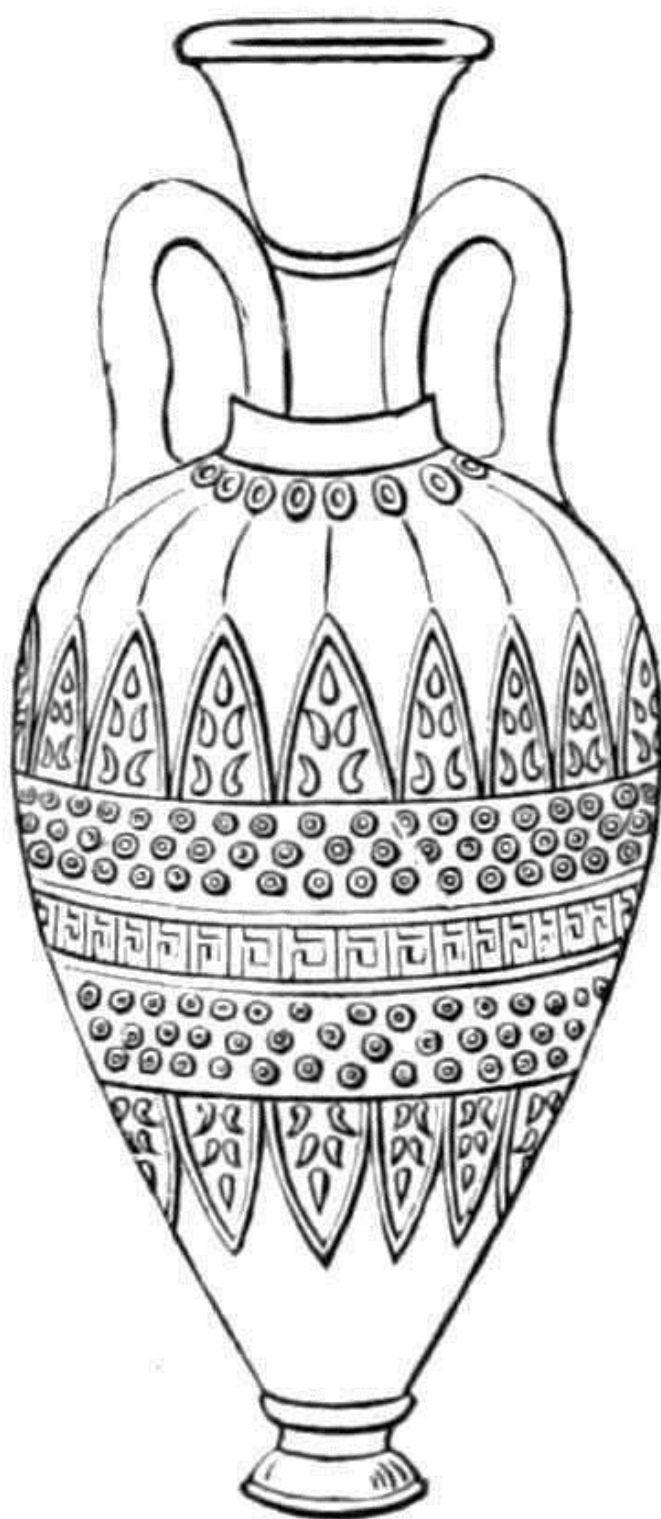


Fig. 145.

[back](#)

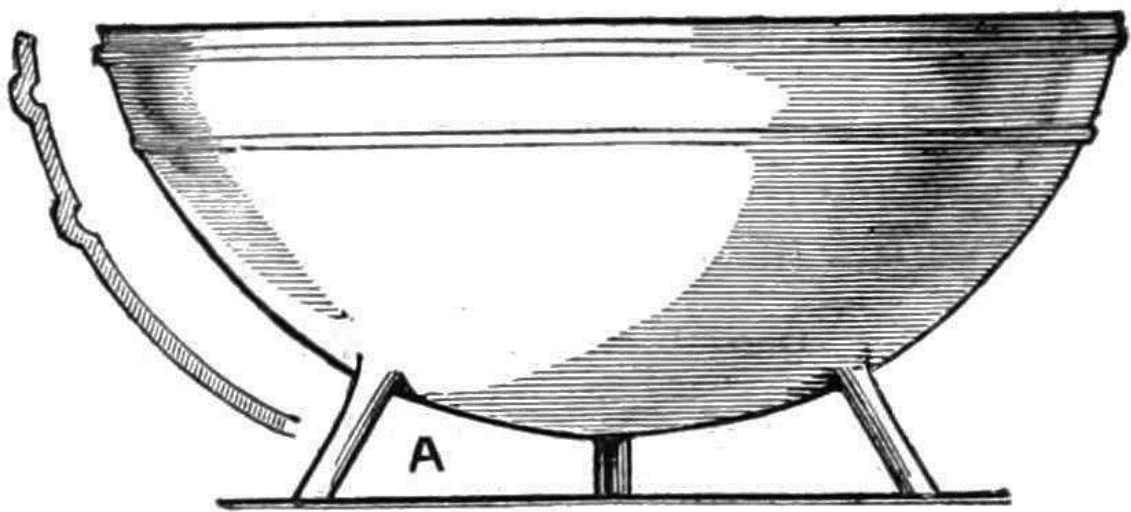


Fig. 146.

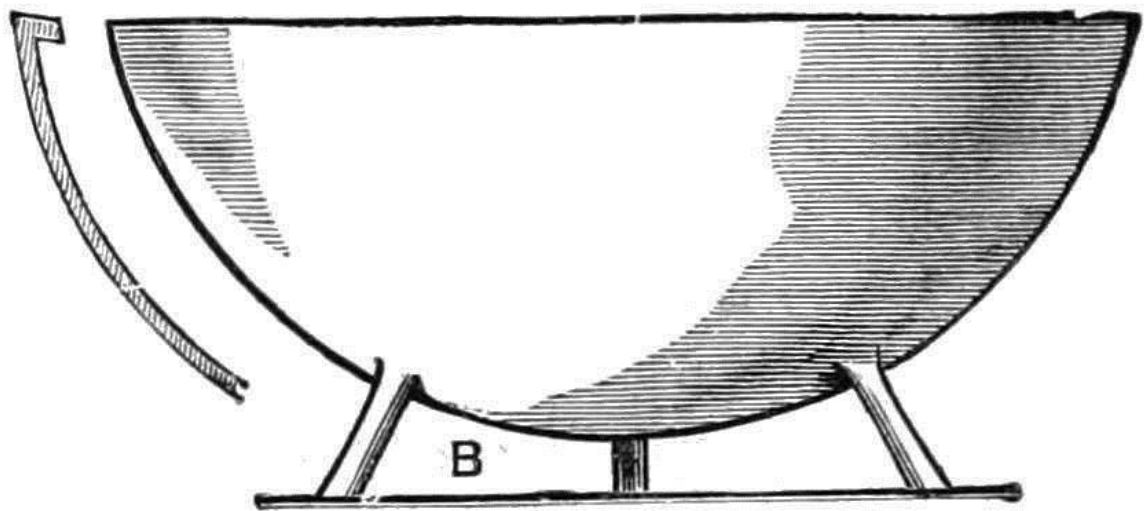


Fig. 147.

[back](#)

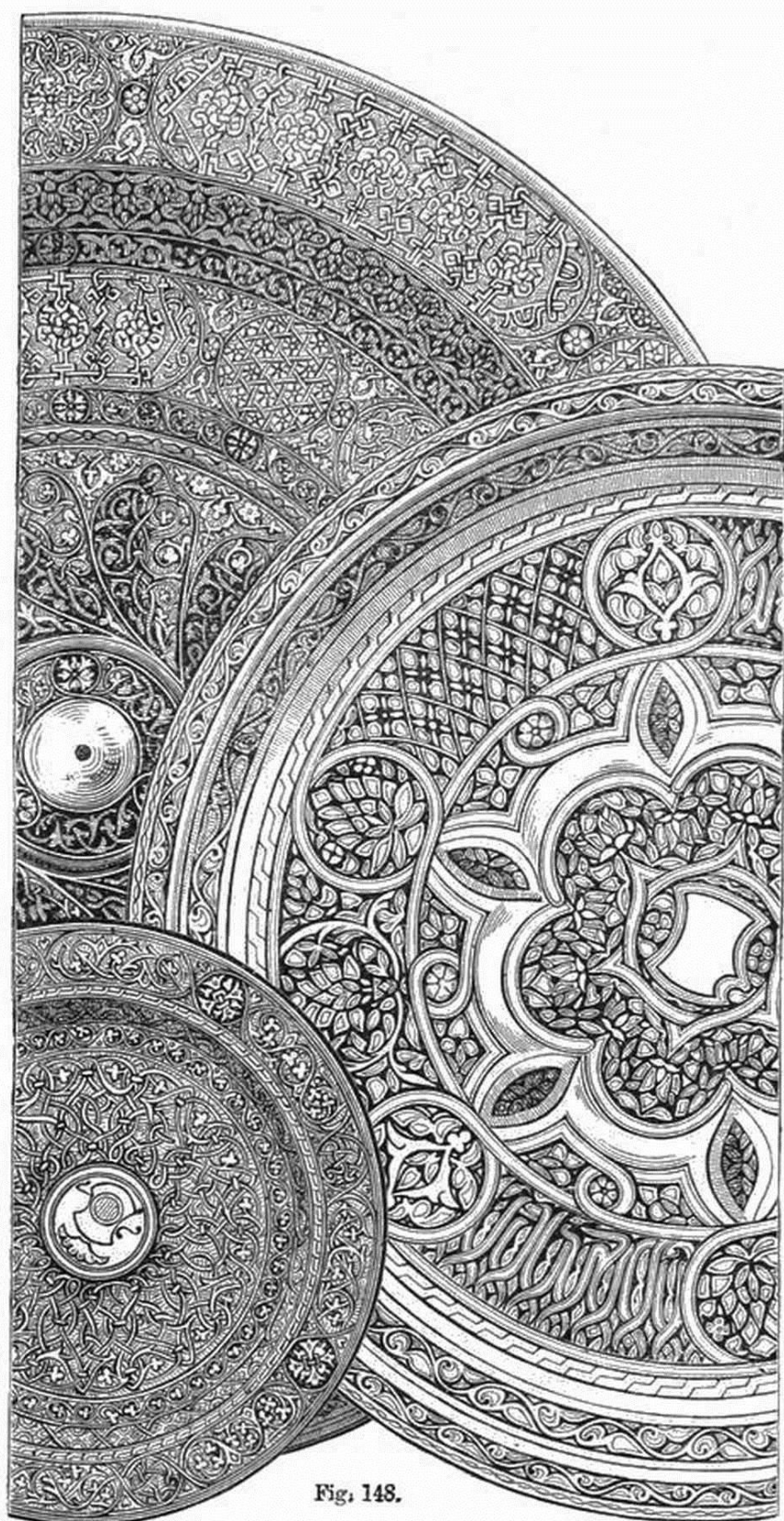
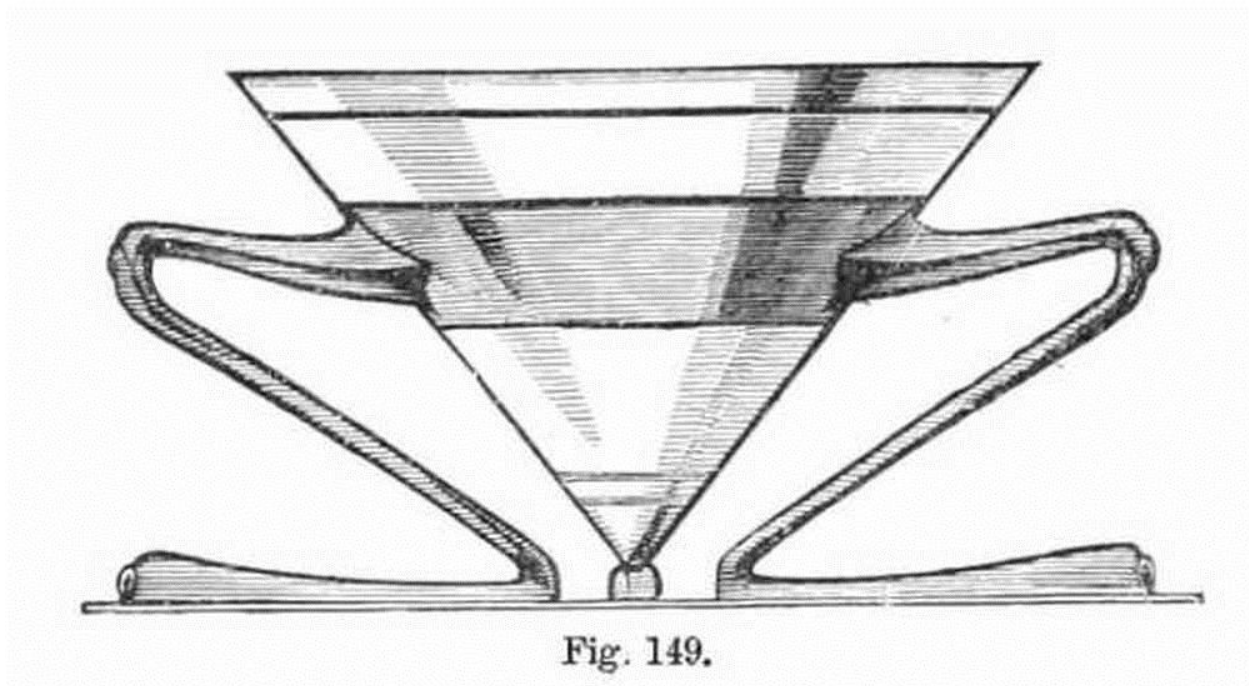


Fig. 148.

[back](#)



[back](#)

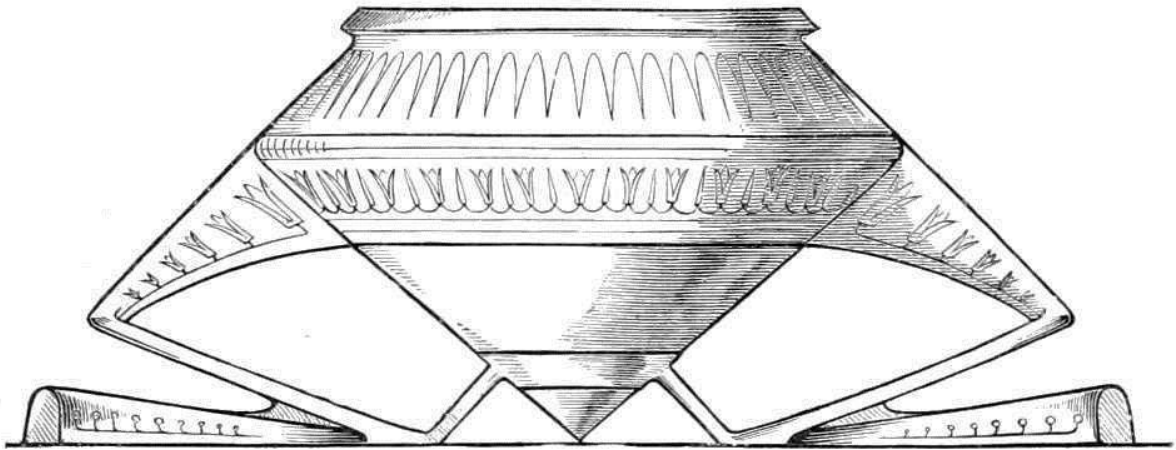


Fig. 150.

[back](#)

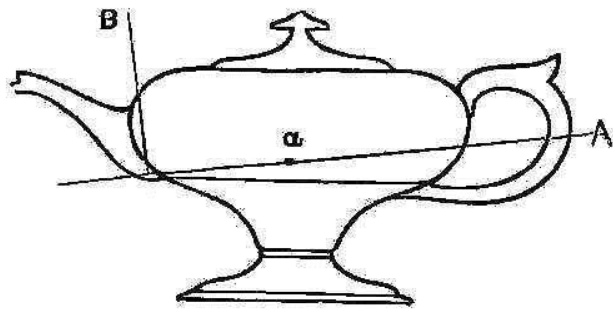


Fig. 151.

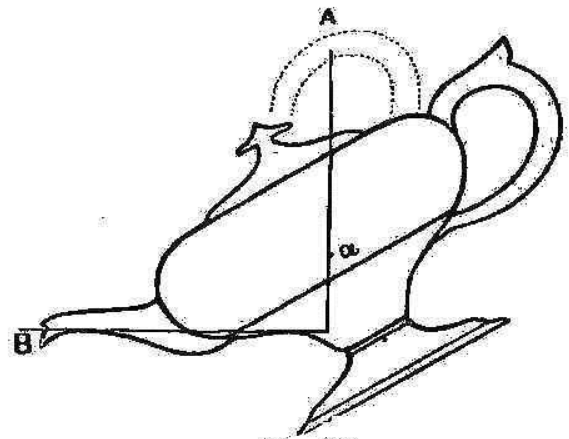


Fig. 152.

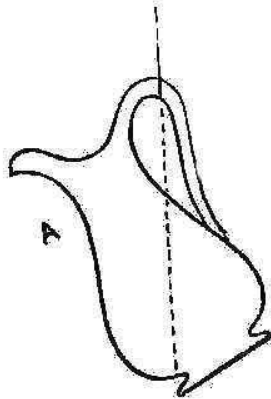


Fig. 153.

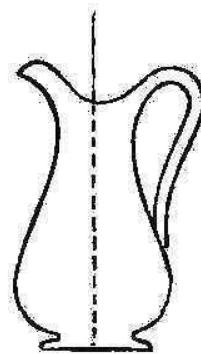


Fig. 154.

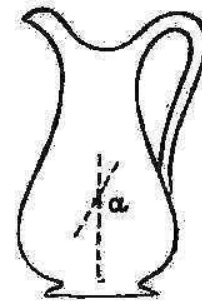


Fig. 155.

[back](#)

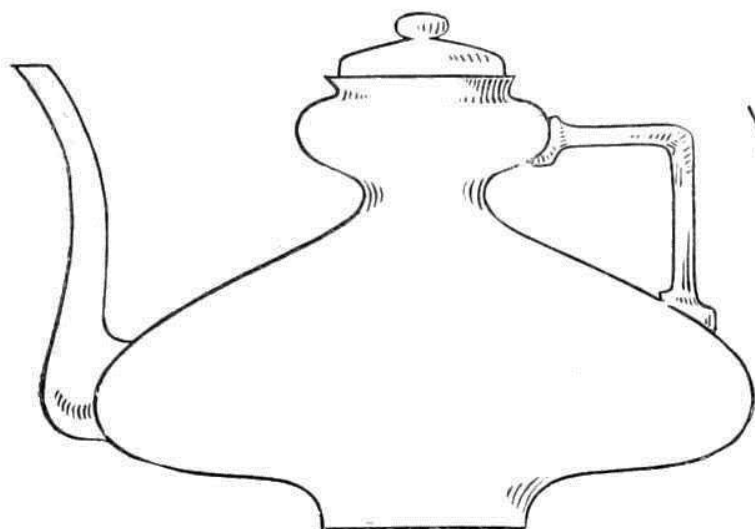


Fig. 158.

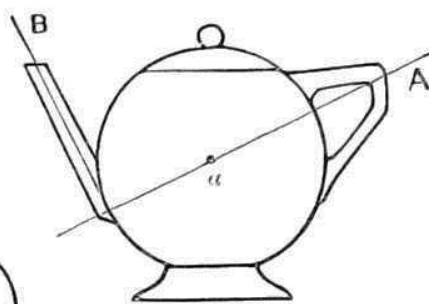


Fig. 157.

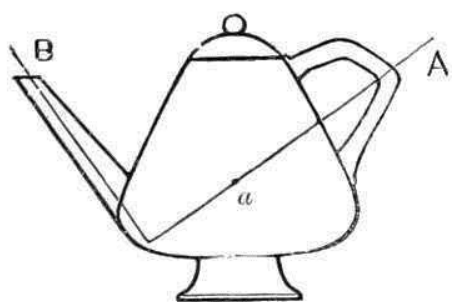


Fig. 156.

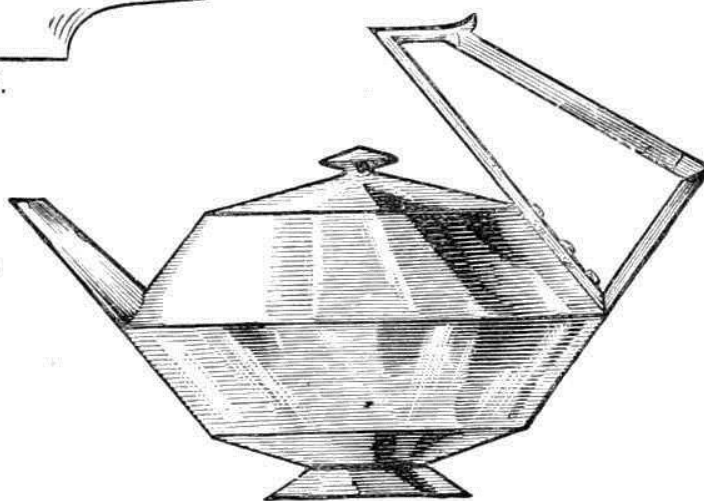


Fig. 159.

[back](#)

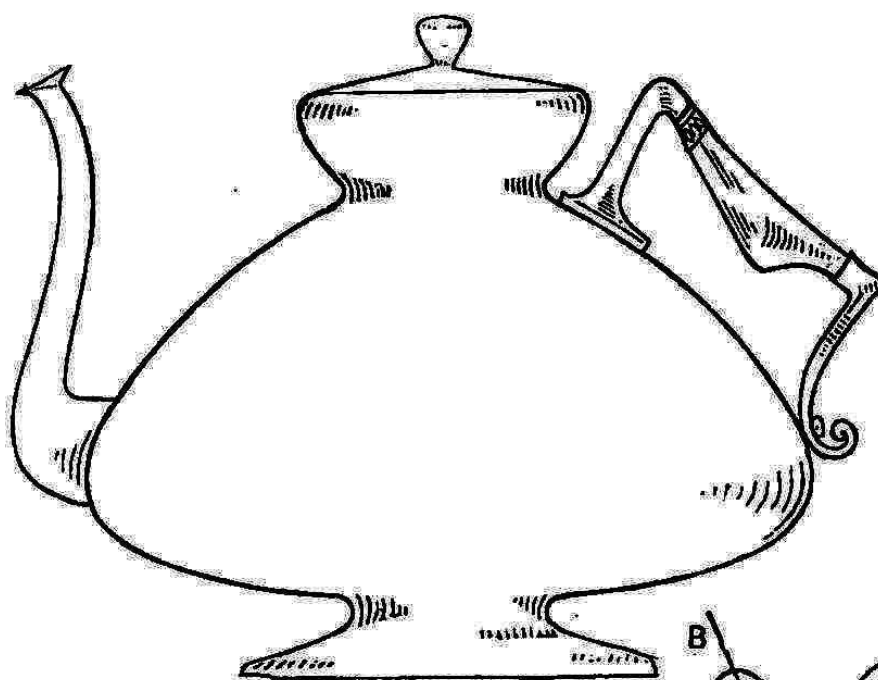


Fig. 160.

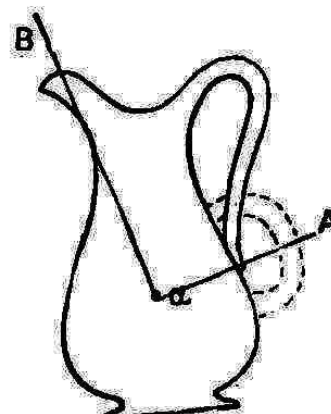


Fig. 161

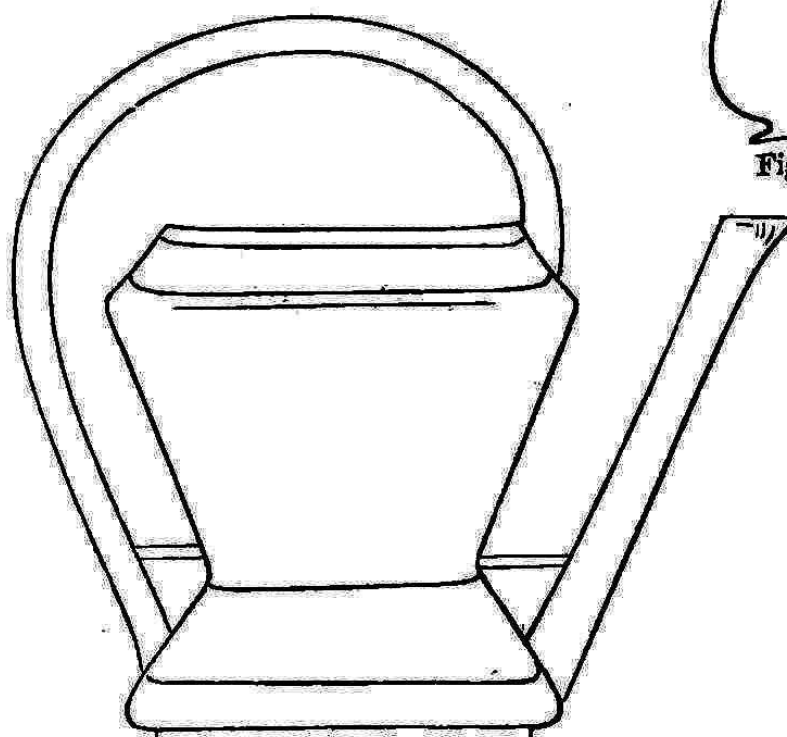


Fig. 162.

[back](#)

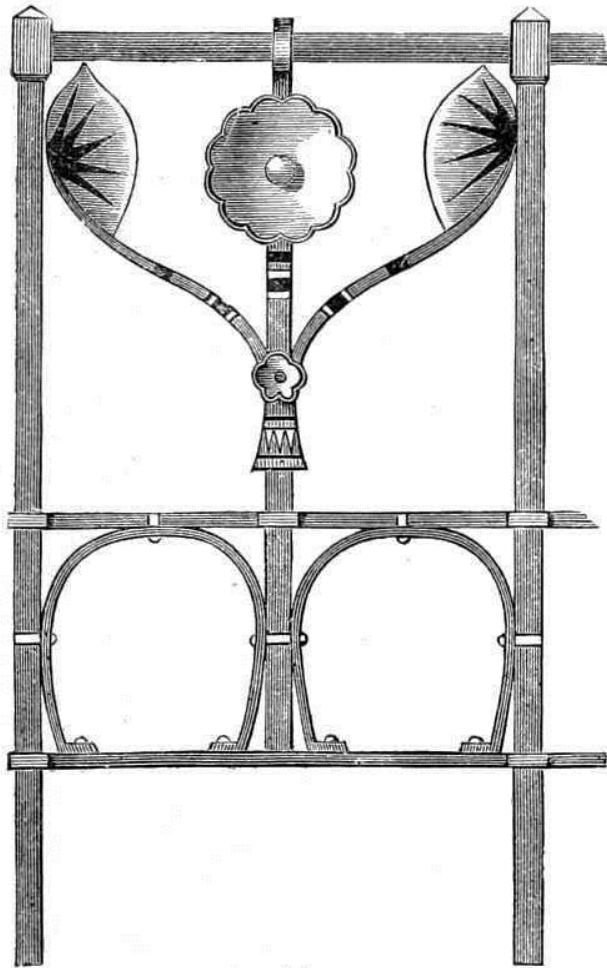


Fig. 163.

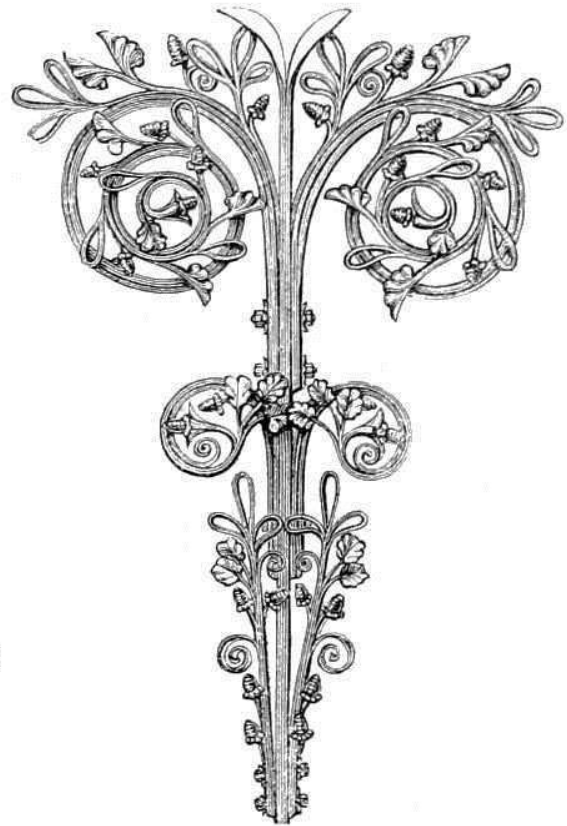


Fig. 164.

[back](#)

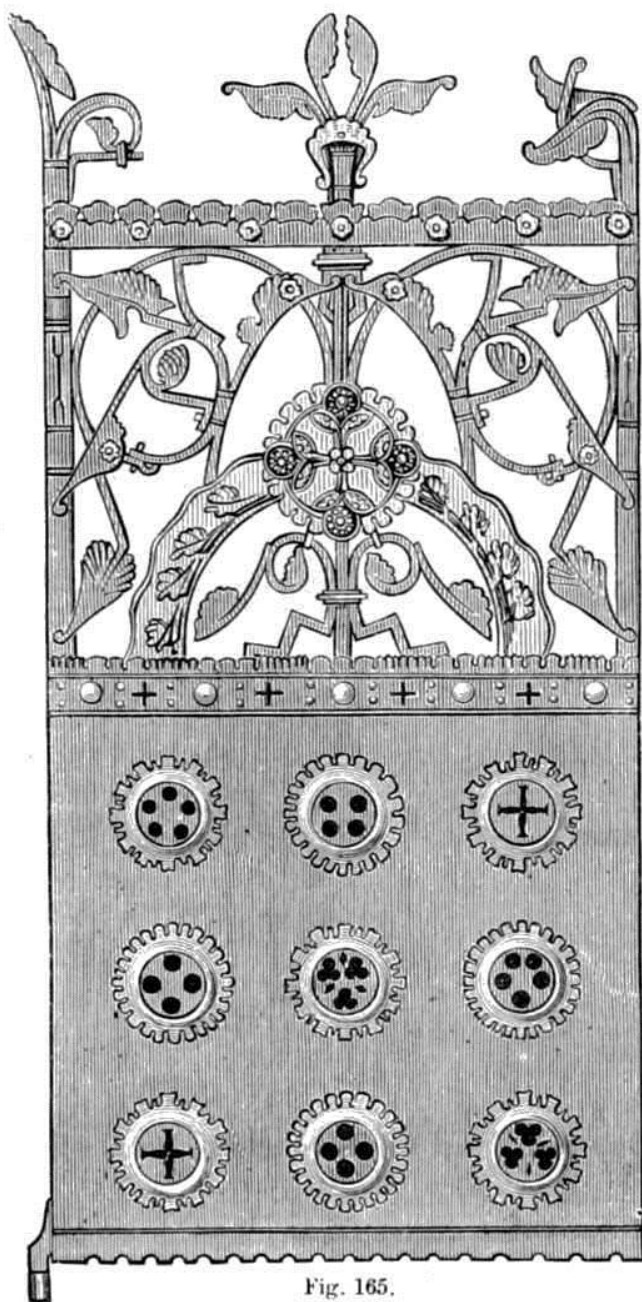


Fig. 165.

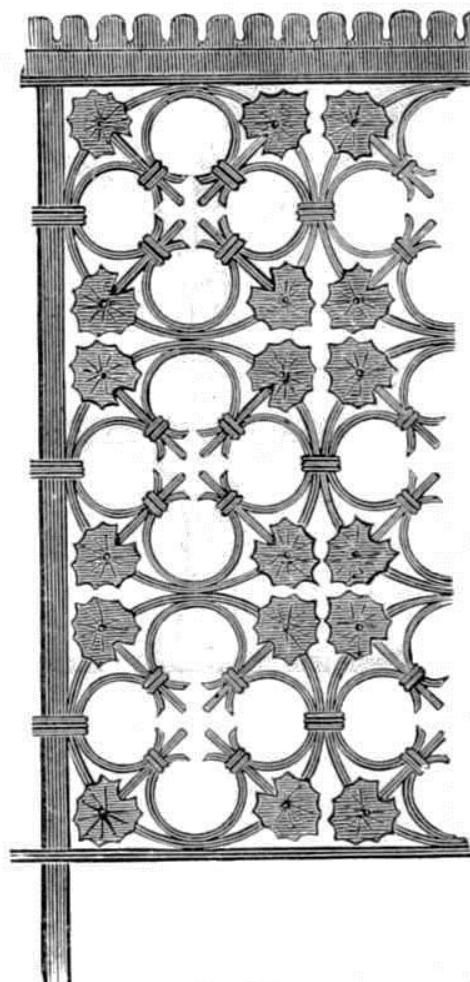


Fig. 166.

[back](#)

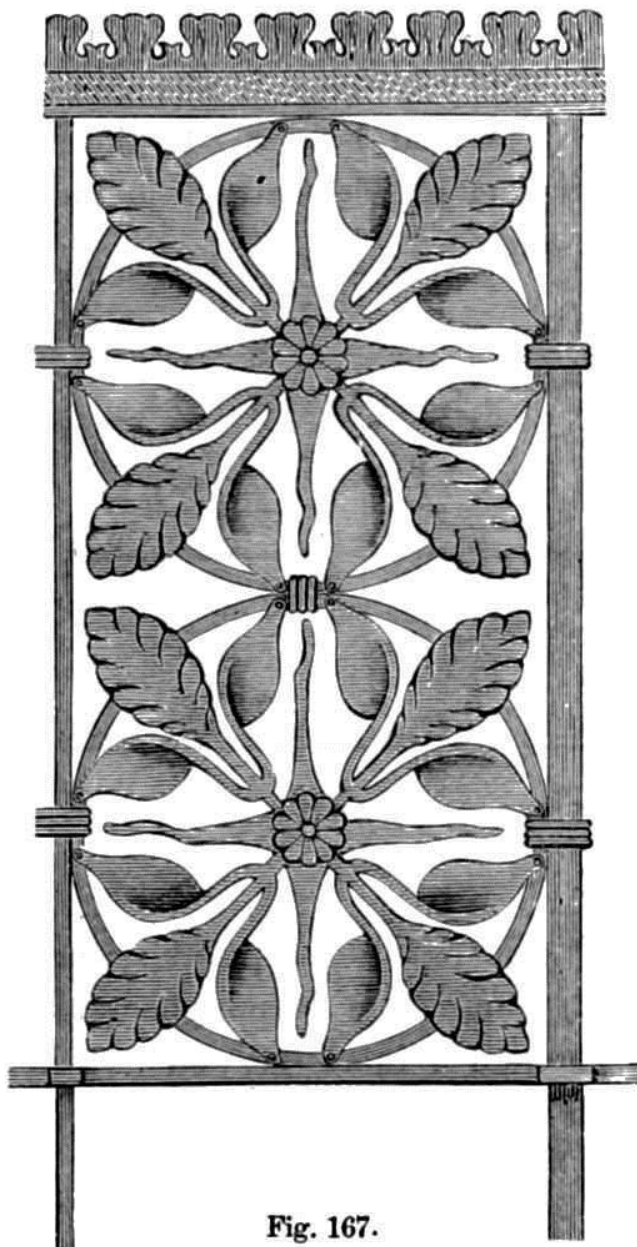


Fig. 167.

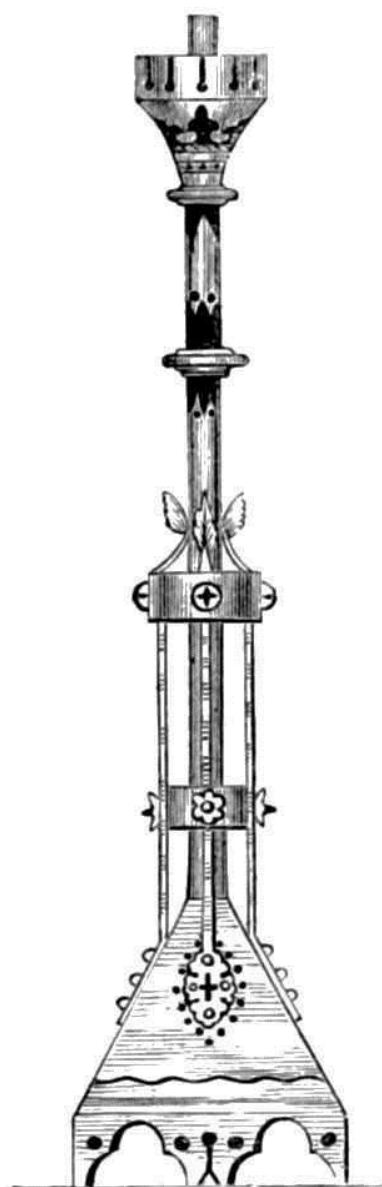


Fig. 168.

[back](#)

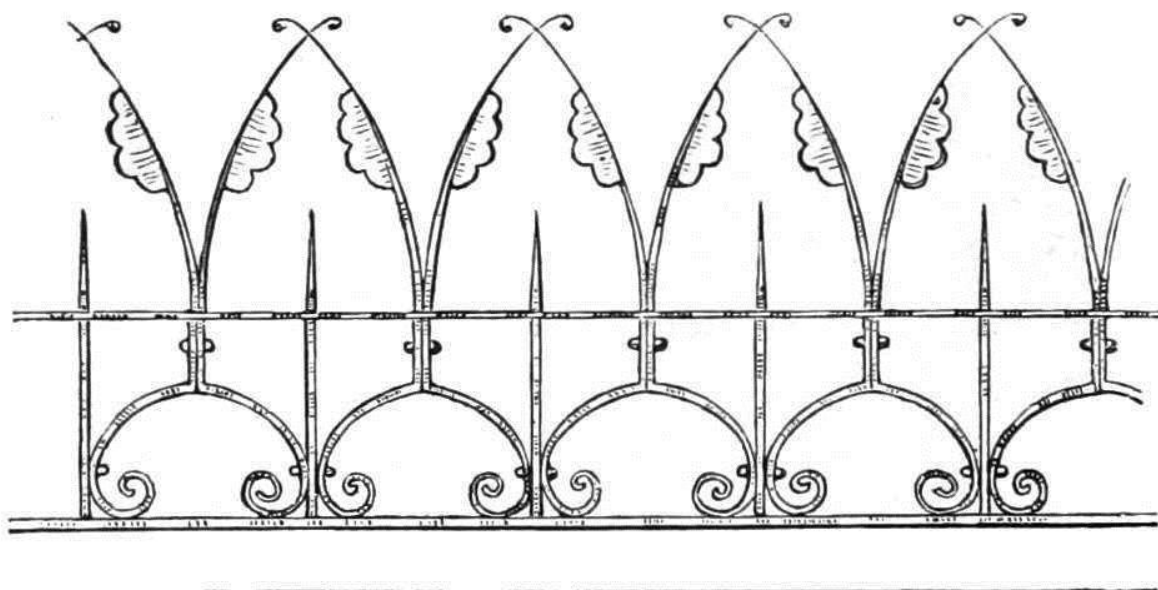


Fig. 169.

[back](#)

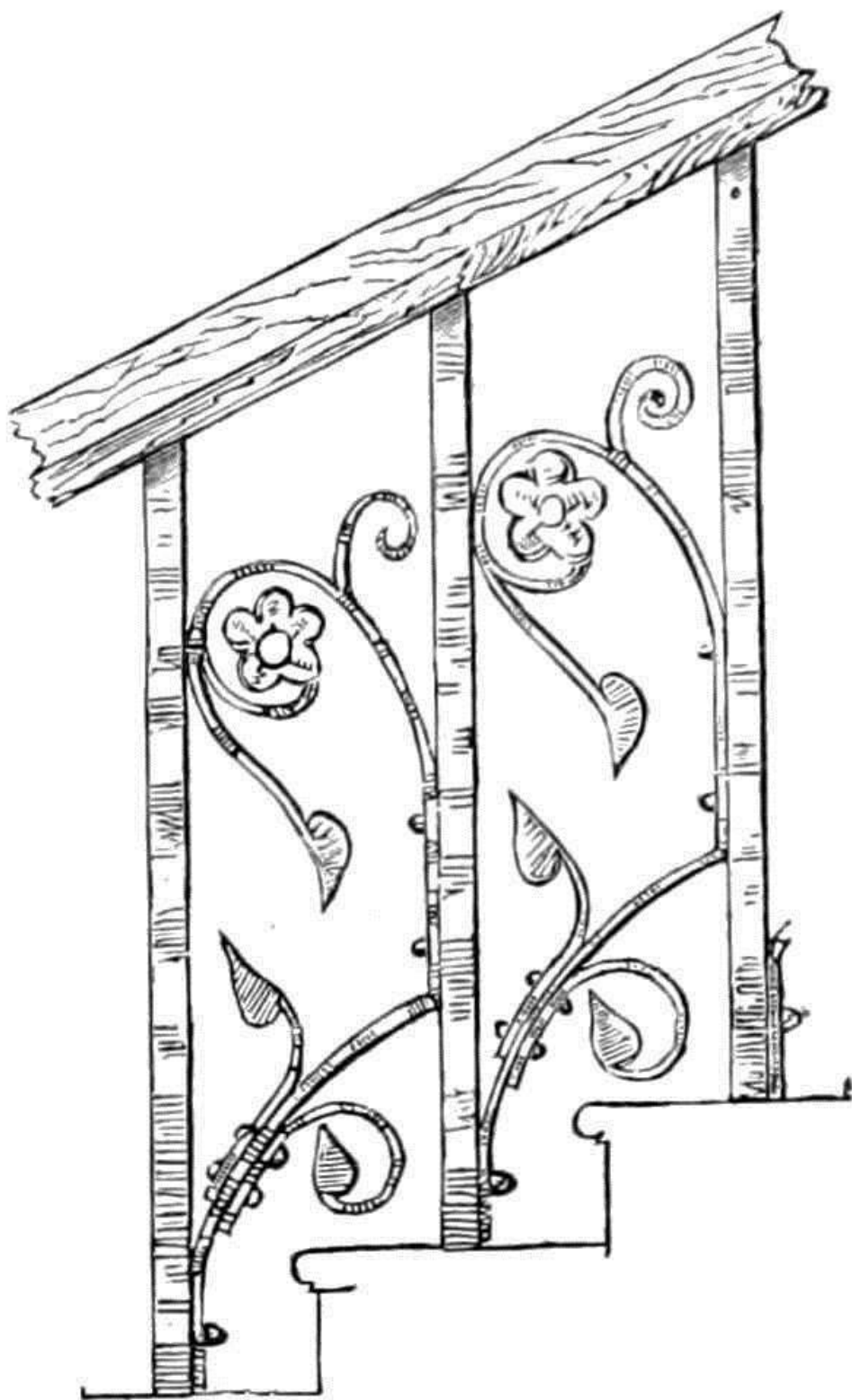


Fig. 170.

[back](#)



Fig. 171.

[back](#)

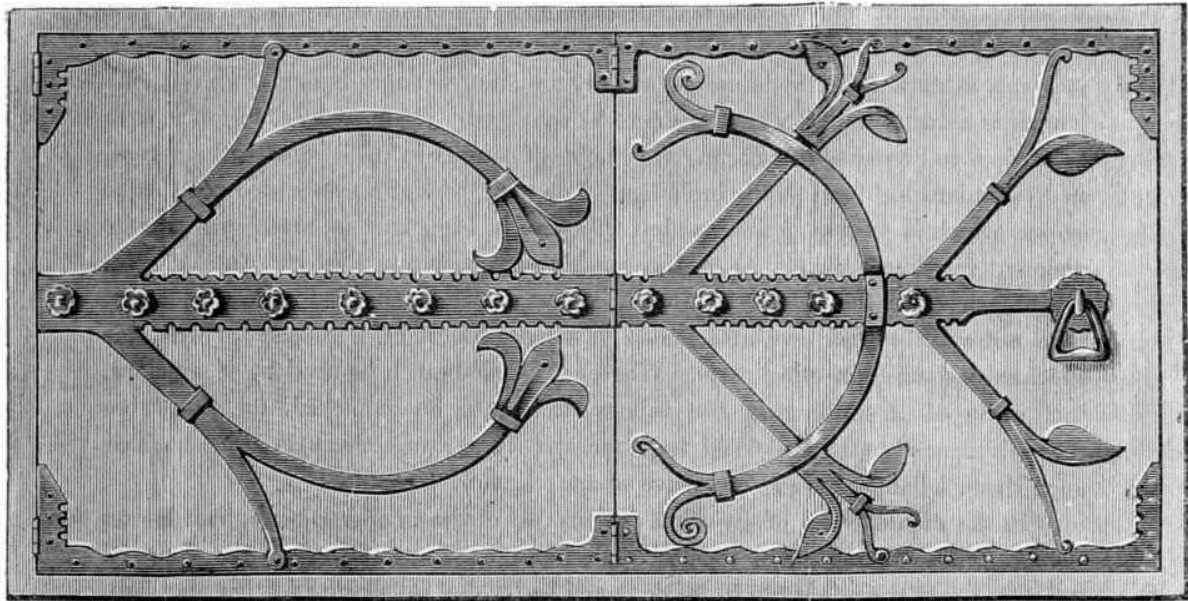


Fig. 172.

[back](#)

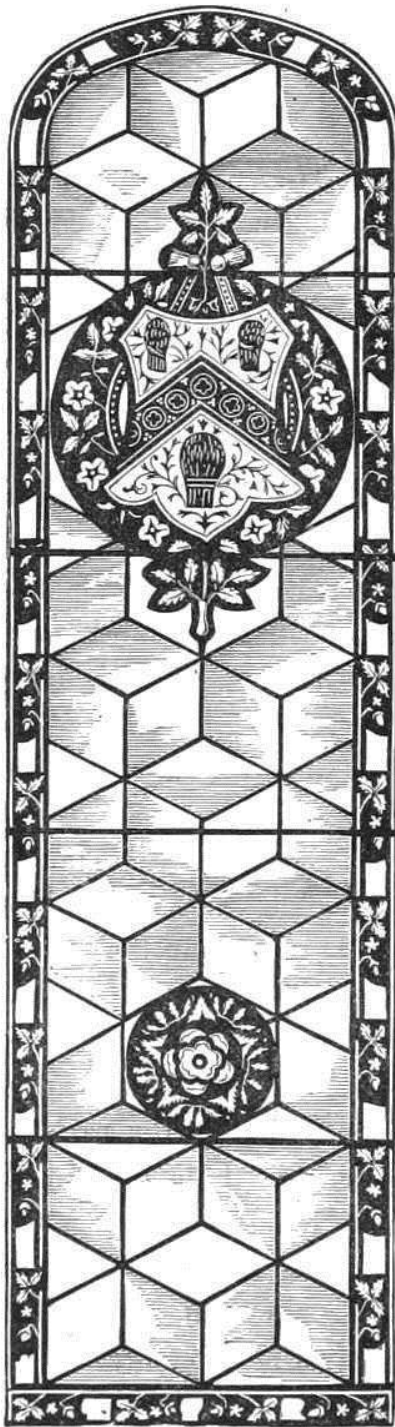


Fig. 173.



Fig. 174.

[back](#)



Fig. 175.



Fig. 176.



Fig. 177.



Fig. 178.

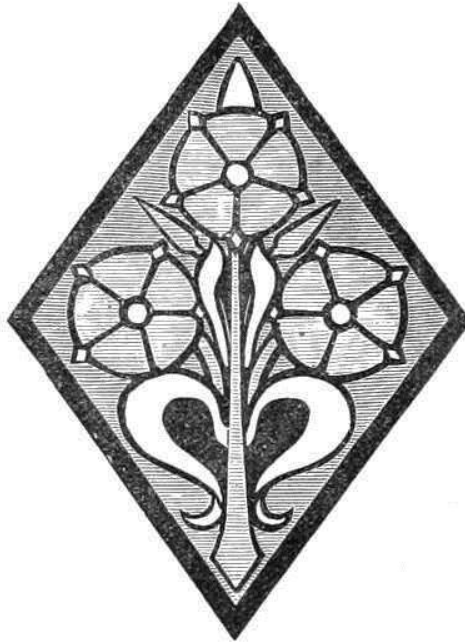


Fig. 179.



Fig. 180.

[back](#)

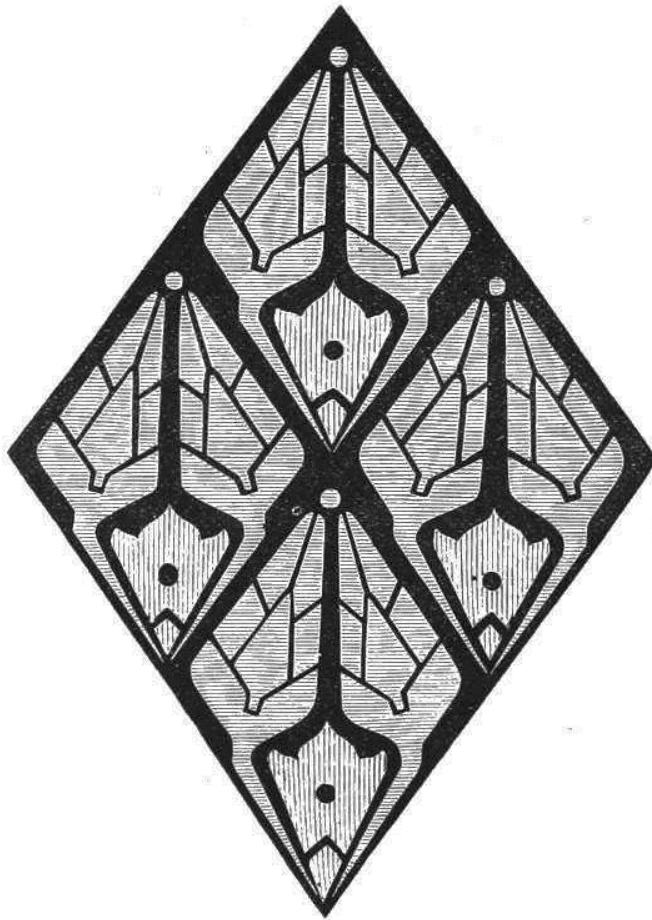


Fig. 181.

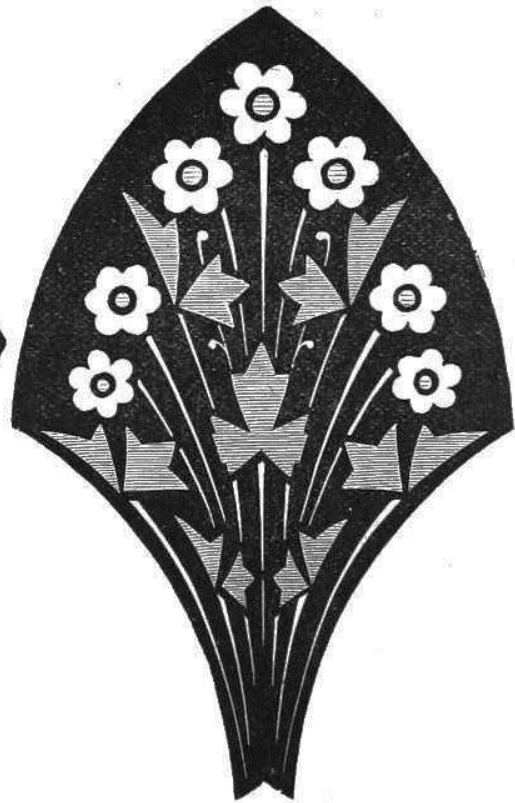


Fig. 182.

[back](#)

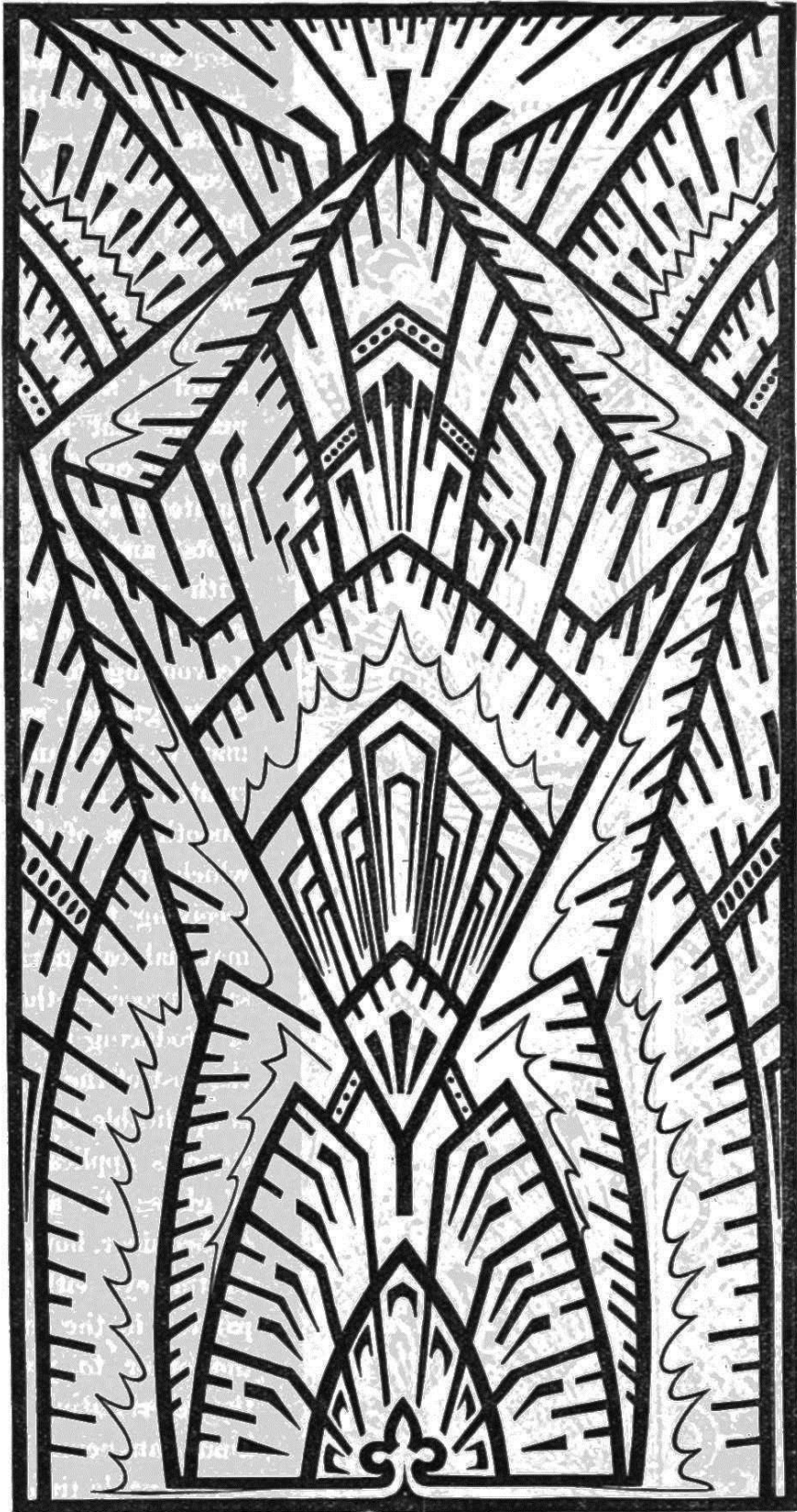


Fig. 183.

[back](#)



Fig. 184.

[back](#)

MANUALS OF TECHNOLOGY.

EDITED BY

PROFESSOR AYRTON, F.R.S.

(*Finsbury Technical College, City and Guilds of London Institute*),

AND

RICHARD WORMELL, D.Sc., M.A.

DURING the last two years a very great impetus has been given to the advancement of Technical Education, so that at the present time there is a widespread demand on the part of technical students for text-books. The object of this series is to meet this demand by furnishing books which describe *the application of science to industry*, which translate the language and results of science into the language of the workshop, and will thus bring to the benefit of the English Industries the workman's acquaintance with the scientific principles which underlie his daily work.

These manuals of Technology are not intended to teach *pure* science. Nor are they intended to enable the reader to dispense with learning, by actual practice in the workshop, the handicraft of the various trades. They will form a link between these two designs. They will give the reader an intelligent grasp of the complicated machinery of the factory. They are designed to make workmen thinkers, and not merely human tools.

No special knowledge of mathematics or of science is necessary to the student of this series, but it is expected that he will have been observant of the processes carried on in his workshop, which will be here scientifically explained. The subjects will be treated analytically rather than synthetically; that is to say, the machine, as the workman knows it, will be taken as a whole and analysed, and special care will be taken to avoid the method too common in scientific books, according to which a number of abstract principles are first developed, while their practical application is deferred to the end of the book, which, probably, the practical man never reaches.

As text-books for the large and increasing number of candidates at the Technological Examinations of the City and Guilds of London Institute, with which many of the authors are connected, these Manuals of Technology will be especially valuable. An author in each case has been selected who was able to comprise a well-grounded scientific knowledge with a practical familiarity with the minute details of the trade treated of in his book. Consequently, while the latest and most approved processes of manufacture will be found described, the exact scientific reasons for the superiority of these modern methods over the older ones will be given in full, as well as such indications as science would suggest for improving the present processes.

The following books are already in preparation, and others will be added :—

ELECTRIC LIGHTING AND TRANSMISSION OF POWER .	Professor Ayrton, F.R.S.
APPLIED MECHANICS	Professor Perry, M.E.
CUTTING TOOLS WORKED BY HAND AND MACHINE	Professor Smith.
IRON AND STEEL	W. H. Greenwood, Esq.
FLUID MOTORS	Professor Perry, M.E.
CHEMISTRY	Dr. Armstrong, F.R.S.
FLAX SPINNING	D. S. Thomson, Esq.
WATCH AND CLOCK MAKING	D. Glasgow, Esq.

The numerous Illustrations to these books will be pictures of the actual machines as they exist in the best factories, and will not be merely conventional representations conveying but little intelligence to the practical man.

The aim throughout has been to prepare books that shall appeal at once to the workman. Their preparation has been entrusted to writers who know what the workman's difficulties are, what information he needs to help him in his trade, and this is presented in such a form that the reader may be attracted by a desire to learn the Why and Wherefore, instead of being repelled by the supposed difficulties of science.

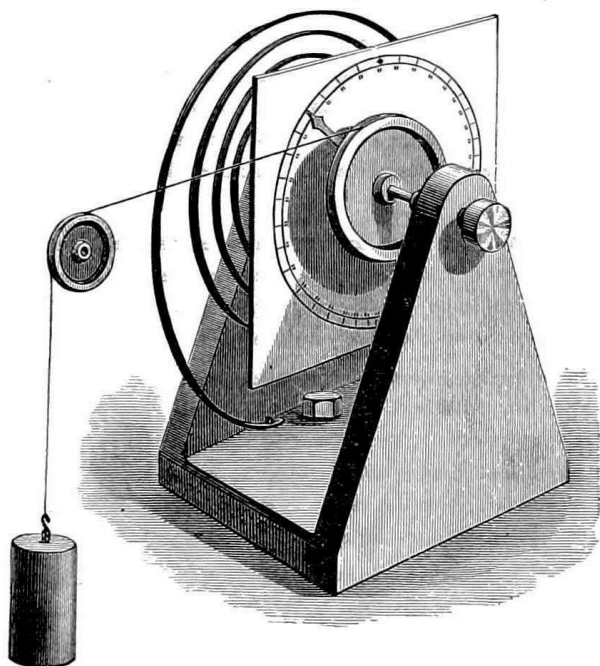
P.T.O.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO., LUDGATE HILL, LONDON.

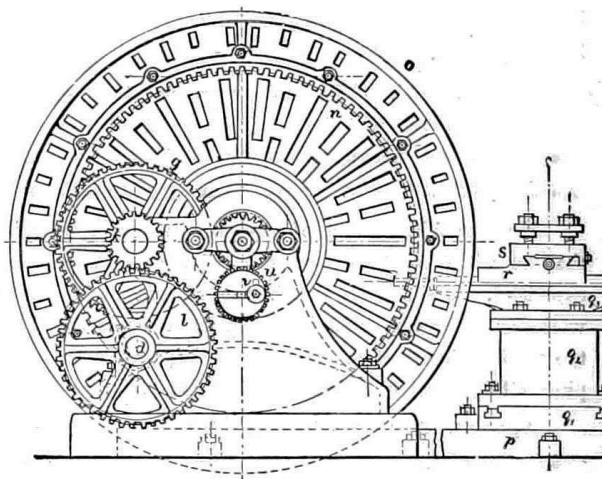
[back](#)

MANUALS OF TECHNOLOGY, NOW READY.

Applied Mechanics.—By Prof. JOHN PERRY, M.E. With numerous Illustrations. *Extra fcap. 8vo, cloth, 3s. 6d.*



Cutting Tools Worked by Hand and Machine.—By ROBERT H. SMITH, M.I.M.E.; Assoc. M.I.C.E.; Professor of Engineering in the Mason Science College, Birmingham; formerly Professor of Engineering in the Imperial University, Japan. With numerous Practical Drawings. *Extra fcap. 8vo, cloth, 3s. 6d.*



(For full particulars of this Series, see preceding Page.)

Intermediate Text-Book of Physical Science.—By F. H. BOWMAN, D.Sc., F.R.A.S., F.L.S.; Fellow of the Geological, Chemical, and Royal Microscopical Societies; Straton Prizeman and Gold Medallist in Technology, University of Edinburgh. Illustrated. *Extra fcap. 8vo, cloth, 3s. 6d.*

This work is the outcome of a speech delivered at Liverpool by Professor Huxley, who represented the serious want felt by students at night-classes for a general introduction to science suited to their needs. It will occupy, as Professor Huxley suggested, an intermediate position between the elementary text-books for use in schools, and those which are suited for colleges and universities. Not only will it be specially suitable for the science classes connected with Mechanics' Institutes, Young Men's Associations, Intermediate Schools and Colleges, and other educational institutions, but for all non-mathematical students who desire a complete *introduction to science*. It embodies the latest scientific researches, and contains an accurate and philosophical account of the present condition of the physical sciences in all branches, enabling its readers to follow the advance continually being made in the application of science to the arts and uses of every-day life.

Handrailing and Staircasing.—A Complete Set of Lines for Handrails by "Square-cut System," and Full Practical Instructions for making and fixing Geometrical Staircases. By FRANK O. CRESWELL, of the Liverpool School of Science; Medallist for Geometry. With upwards of One Hundred Working Drawings. *Fcap. 8vo, 3s. 6d.*

The high prices at which works on this subject have been hitherto published have placed them quite beyond the reach of ordinary workmen. By means of this book, however, mechanics will now have within their reach the best practical teaching at a cost that will allow all to possess themselves of it.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO., LUDGATE HILL, LONDON.

[back](#)

SELECTIONS FROM CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.'S PUBLICATIONS.

ILLUSTRATED AND FINE ART WORKS.

- The Magazine of Art.** Volume V. With about 400 Illustrations by the first Artists of the day. A beautifully-executed Etching by G. P. JACOMB HOOD forms the Frontispiece. Cloth gilt, gilt edges, 16s. The price of Vols. I., II., and III. has been increased—Vol. I. to 21s., Vols. II. and III. to 15s. each, and Vol. IV. to 21s.
- Picturesque Europe.** POPULAR EDITION. Vol. I., with 13 Exquisite Steel Plates, and about 200 Original Engravings by the best Artists. Cloth gilt, 18s. N.B.—The *Original Edition*, in Five Magnificent Volumes, royal 4to size, can still be obtained, price £2 2s. each.
- Picturesque America.** Vol. I., with 12 Exquisite Steel Plates and about 200 Original Wood Engravings. £2 2s.
- The Royal Shakspeare.** A Handsome Fine Art Edition of the Poet's Works. Vol. I. contains 11 Exquisite Steel Plates, and Three Full-page Wood Engravings, by FRANK DICKSEE, A.R.A., J. D. WATSON, VAL BROMLEY, C. GREEN, J. McL. KALSTON, and other Artists. The Text is that of Prof. DELIUS, and the Work contains Mr. FURNIVALL'S Life of Shakspeare. Price 15s.
- Milton's Paradise Lost.** Illustrated with 50 full-page Drawings by GUSTAVE DORÉ. With Notes and a Life of Milton by the late Rev. ROBERT VAUGHAN, D.D. *New Edition*, cloth gilt, 21s.
- The Changing Year.** Being Poems and Pictures of Life and Nature. With numerous Illustrations. Crown 4to, cloth gilt, 7s. 6d.
- Character Sketches from Dickens.** Six Large Drawings by FRED BARNARD of Sidney Carton, Mr. Pickwick, Alfred Jingle, Little Dorrit, Mrs. Gamp, and Bill Sikes. In Portfolio, imperial 4to, 5s. the set.
- Morocco: its People and its Places.** By EDMONDO DE AMICIS, translated by C. ROLLIN TILTON. Cloth gilt, 7s. 6d.
- The National Portrait Gallery.** Complete in Four Vols., each containing 20 life-like Portraits, in Colours, with accompanying Memoirs. 12s. 6d. each.
- The International Portrait Gallery.** Complete in Two Vols., each containing 20 life-like Portraits in Colours, with Memoirs. Cloth gilt, 12s. 6d. each.
- Longfellow's Poetical Works.** Fine-Art Edition. Illustrated throughout with Original Engravings. £3 3s.
- Illustrated British Ballads.** With several Hundred Original Illustrations. Complete in Two Vols., 21s.
- European Ferns.** Their Form, Habit, and Culture. By JAMES BRITTEN, F.L.S. With 30 Fac-simile Coloured Plates, painted from Nature by D. BLAIR, F.L.S. 21s.
- Pictures of Bird Life in Pen and Pencil.** By the Rev. M. G. WATKINS. With Illustrations, 21s.
- The Great Painters of Christendom.** from Cimabue to Wilkie. *New and Cheaper Edition.* By J. FORBES-ROBERTSON. Illustrated, cloth, gilt edges, 21s.
- Familiar Garden Flowers.** FIRST and SECOND SERIES. By SHIRLEY HIBBERD. With 40 Full-page Coloured Plates by F. E. HULME, F.L.S., F.S.A., in each. 12s. 6d. each.
- Familiar Wild Flowers.** FIRST, SECOND, and THIRD SERIES. By F. E. HULME, F.L.S. With 40 Full-page Coloured Plates in each. Cloth gilt, 12s. 6d. each.
- Paxton's Flower Garden.** *New and Revised Edition.* Vol. I. With Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Price 21s.
- Poems and Pictures.** With about 100 highly-finished Engravings. Handsomely bound in cloth, price 5s.
- The World of Wonders.** With 130 Illustrations. 4to, cloth, 7s. 6d.; cloth gilt, 10s. 6d.
- The World of Wit and Humour.** With about 400 Illustrations. Cloth, 7s. 6d.; cloth, gilt edges, 10s. 6d.
- Æsop's Fables.** With about 150 Original Illustrations by ERNEST GRISET. Cloth, 7s. 6d.; cloth, gilt edges, 10s. 6d.
- Evangeline.** *Édition de Luxe.* With Magnificent Original Illustrations by FRANK DICKSEE, A.R.A., beautifully reproduced in Photogravure by Messrs. Goupil of Paris. The Work is printed on Whatman's hand-made paper, size 16½ in. by 12½ in., the Wood Engravings being on real China paper. ** Further particulars, with price, &c., may be obtained of any Bookseller.
- Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque.** By Prof. G. EBERS. Translated by CLARA BELL, with Notes by SAMUEL BIRCH, LL.D. Illustrated with about 800 Magnificent Original Illustrations. Complete in Two Volumes. Cloth gilt, bevelled boards, gilt edges. Vol. I., 45s.; Vol. II., £2 12s. 6d.
- Landscape Painting in Oils, A Course of Lessons in.** By A. F. GRACE, Turner Medallist, Royal Academy. With Nine Reproductions in Colour, and numerous examples engraved on Wood from well-known pictures, 42s.
- Sketching from Nature in Water-Colours.** By AARON PENLEY. With Illustrations in Chromo-Lithography after Original Water-Colour Drawings. Super royal 4to, cloth, 15s.
- Figure Painting in Water-Colours.** With 16 Coloured Plates from Original Designs by BLANCHE MACARTHUR and JENNIE MOORE. Crown 4to, cloth gilt, 7s. 6d.
- Flower Painting in Water-Colours.** With 20 Fac-simile Coloured Plates by F. E. HULME, F.L.S., F.S.A. With Instructions by the Artist. Cloth gilt, 5s.
- Old and New Edinburgh, Cassell's.** Vols. I. and II. now ready, with nearly 200 Original Illustrations in each. Extra crown 4to, cloth, 9s. each.
- Our Own Country.** Vols. I., II., III., IV., and V., with upwards of 200 Original Illustrations and Steel Frontispiece in each. Extra crown 4to, cloth, 7s. 6d. each.
- The Countries of the World.** By Dr. ROBERT BROWN, F.R.G.S. Complete in Six Vols., with about 750 Illustrations. Cloth, 7s. 6d. each. Library binding, 3 vols., 37s. 6d.
- Heroes of Britain in Peace and War.** Complete in Two Vols., with about 300 Original Illustrations. 4to, cloth, 7s. 6d. each. Library binding, two vols. in one, 12s. 6d.
- The Sea: Its Stirring Story of Adventure, Peril, and Heroism.** By F. WHYMPER. With 400 Original Illustrations. Four Vols. Cloth, 7s. 6d. each. Library binding, two vols., 25s.
- Great Industries of Great Britain.** With about 400 Illustrations. Complete in Three Vols. 7s. 6d. each. Library binding (three vols. in one), 15s.
- The Leopold Shakspeare.** From the Text of Professor DELIUS, with "Edward III." and "The Two Noble Kinsmen," and an Introduction by F. J. FURNIVALL, Founder and Director of the New Shakspeare Society. With about 400 Illustrations. *Cheap Edition*, cloth, price 6s., cloth gilt, 7s. 6d. Can also be had in morocco suitable for presentation.
- Cassell's Quarto Shakespeare.** Edited by CHARLES and MARY COWDEN CLARKE, and containing about 600 Illustrations by H. C. SELOUS. Complete in Three Vols. cloth gilt, gilt edges, £3 3s.; morocco, £6 6s. Also Three separate Vols., in cloth, viz., COMEDIES, £1 1s.; HISTORICAL PLAYS, 18s. 6d.; TRAGEDIES, £1 5s.

The Doré Fine-Art Volumes:—

- The Doré Gallery.** £5 5s.
- The Doré Scripture Gallery of Illustrations.** Two Vols. £5 10s.
- The Doré Bible.** Two Vols., morocco, £4 4s.
- Milton's Paradise Lost.** *Popular Edition*, 21s.
- Dante's Inferno.** £2 10s.
- Dante's Purgatorio and Paradiso.** £2 10s.
- La Fontaine's Fables.** £1 10s.
- Don Quixote.** 15s.
- Adventures of Munchausen.** 5s.
- Fairy Tales Told Again.** 5s.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.: LONDON, PARIS & NEW YORK.

BIOGRAPHY, TRAVELS, HISTORY, LITERATURE, &c.

- Wealth Creation.** By AUGUSTUS MONGREDIEN. Crown 8vo, cloth, price 5s.
- A Trip to India.** By the Right Hon. W. E. BAXTER, M.P. Illustrated. Crown 8vo, cloth, 5s.
- Oliver Cromwell.** A Historical Biography, by J. ALLANSON PICTON. With Steel Portrait. Price 7s. 6d.
- The Life of the Rt. Hon. W. E. Gladstone.** By G. BARNETT SMITH. *Cheap Edition.* With Portraits, 5s.
- England: its People, Polity, and Pursuits.** By T. H. S. ESCOTT. *Cheap Edition,* 7s. 6d.
- Burnaby's Ride to Khiva.** *New and Cheap Edition,* cloth, 3s. 6d. *People's Edition,* 6d.
- Constitutional History and Political Development of the United States.** By SIMON STERNE, of the New York Bar. 5s.
- Russia.** By D. MACKENZIE WALLACE, M.A. *Cheap Edition,* in One Vol., 10s. 6d.
- The Rule of the Monk.** By General GARIBALDI. *People's Edition,* 6d.
- David Cox, a Biography of.** By the late WILLIAM HALL. Edited by JOHN THACKRAY BUNCE. 10s. 6d.
- Wood Magic: a Fable.** By R. JEFFERIES, Author of "The Gamekeeper at Home," &c. *Cheap Edition,* One Vol., 6s.
- The History of the Year.** A Complete Narrative of the Events of the Past Year. Crown 8vo, cloth, 6s.
- A History of Modern Europe.** Vols. I. and II. By C. A. FYFFE, M.A., Fellow of University College, Oxford. Demy 8vo, 12s. each.
- Peoples of the World.** Vol. I. By Dr. ROBERT BROWN. With numerous Illustrations. Price 7s. 6d.
- English and Irish Land Questions.** Collected Essays by the Right Hon. G. SHAW-LEFEVRE, M.P. 6s.
- Local Government and Taxation in the United Kingdom.** Edited by J. W. PROBYN. Price 5s.
- English Land and English Landlords.** By the Hon. GEORGE BRODRICK. 12s. 6d.
- United States, Cassell's History of the.** By EDMUND OLLIER. Complete in Three Vols.; containing 600 Illustrations and Maps. Extra crown 4to, cloth, £1 7s.
- Universal History, Cassell's Illustrated.** Vol. I. Profusely Illustrated, 576 pp., 4to, price 9s.
- Gleanings from Popular Authors.** Vol. I. With Original Illustrations. Price 9s.
- England, Cassell's History of, from the Earliest Period to the Present Time.** With about 2,000 Illustrations. Post 4to, 5,500 pp. Nine Vols., cloth, 9s. each.
- Proverbial Philosophy, Illustrated Edition of.** By MARTIN F. TUPPER. Illustrated. 10s. 6d.
- The Encyclopædic Dictionary.** A New and Original Work of Reference to all the Words in the English Language, with a Full Account of their Origin, Meaning, Pronunciation, and Use. By ROBERT HUNTER, M.A., F.G.S., &c. Three divisional Vols. now ready, price 10s. 6d. each.
- Science for All.** Edited by Dr. ROBERT BROWN, F.R.G.S., &c. Complete in 5 Vols., each containing about 350 Illustrations and Diagrams. 4to, cloth, 9s. each.
- Mechanics, The Practical Dictionary of.** Containing 15,000 Drawings of Machinery, Instruments, and Tools, with Comprehensive and TECHNICAL DESCRIPTION of every subject. Three Vols., super-royal 8vo, cloth, £3 3s.; half-morocco, £3 15s.
- Library of English Literature.** Selected, Edited, and Arranged by Prof. HENRY MORLEY. With Illustrations taken from Original MSS. Each Vol. complete in itself.
- VOL. I. SHORTER ENGLISH POEMS. 12s. 6d.
VOL. II. ILLUSTRATIONS OF ENGLISH RELIGION. 11s. 6d.
VOL. III. ENGLISH PLAYS. 11s. 6d.
VOL. IV. SHORTER WORKS IN ENGLISH PROSE. 11s. 6d.
VOL. V. LONGER WORKS IN ENGLISH VERSE AND PROSE. 11s. 6d.
- English Literature, Dictionary of.** Being a Comprehensive Guide to English Authors and their Works. By W. DAVENPORT ADAMS. *New and Cheap Edition,* 10s. 6d.
- Phrase and Fable, Dictionary of;** giving the Derivation, Source, or Origin of Common Phrases, Allusions, and Words that have a Tale to Tell. By the Rev. Dr. BREWER. *Enlarged Edition,* cloth, 3s. 6d.
- Old and New London.** Complete in Six Vols., with about 1,200 Engravings, 9s. each. Vols. I. and II. are by WALTER THORNBURY, the other Vols. are by EDWARD WALFORD.
- Cities of the World.** Vol. I., Illustrated, 7s. 6d.
- Gulliver's Travels.** With Eighty-eight Engravings by MORTEN. *Cheap Edition,* crown 4to, cloth, 5s.
- Protestantism, The History of.** By the Rev. J. A. WYLIE, LL.D. With upwards of 600 Original Illustrations. Complete in Three Vols. Extra crown 4to, cloth, £1 7s.
- The Family Physician.** A Manual of Domestic Medicine. By PHYSICIANS and SURGEONS of the Principal London Hospitals. *New and Enlarged Edition,* 1,088 pages, royal 8vo, 21s.
- Household Guide, Cassell's. REVISED EDITION.** A Guide to Every Department of Practical Life. With *Coloured Plates* and numerous Illustrations. Four Vols., cloth gilt, 6s. each.
- Domestic Dictionary, Cassell's.** An Encyclopædia for the Household. *Cheap Edition,* 1,280 pages, 7s. 6d.
- Cassell's Dictionary of Cookery.** The Largest, Cheapest, and Best Cookery Book ever published. *Cheap Edition,* 1,280 pages, royal 8vo, cloth, 7s. 6d.
- A Year's Cookery.** Giving Dishes for Breakfast, Luncheon, and Dinner for Every Day in the Year. By PHILLIS BROWNE. *Cheap Edition,* 3s. 6d.
- Choice Dishes at Small Cost.** Containing Practical Directions to success in Cookery, and Original Recipes for appetising and economical dishes. By A. G. PAYNE. 3s. 6d.

NATURAL HISTORY.

- European Butterflies and Moths.** By W. F. KIRBY. With upwards of 60 Coloured Plates. Demy 4to, cloth gilt, 35s.
- Animal Life Described and Illustrated.** By Prof. E. PERCEVAL WRIGHT, M.D. *Cheap Edition,* 7s. 6d.
- New Natural History, Cassell's.** Edited by Prof. P. MARTIN DUNCAN, M.B., F.R.S. Complete in 6 Vols. Illustrated throughout. Cloth, 9s. each.
- Field Naturalist's Handbook.** By the Rev. J. G. WOOD and THEODORE WOOD. Demy 8vo, cloth, price 5s.
- Mammalia.** Adapted from the French of LOUIS FIGUIER, by Professor E. PERCEVAL WRIGHT, M.D., F.L.S. With upwards of 265 Illustrations. Extra crown 8vo, cloth, 7s. 6d.
- Transformations of Insects, The.** By Prof. P. MARTIN DUNCAN, F.R.S. With 240 Illustrations. 6s.
- The World of the Sea.** By the Rev. H. MARTYN HART, M.A. Illustrated. Cloth, 6s.
- Dairy Farming.** By Prof. J. P. SHELDON. With Coloured Plates and numerous Wood Engravings. 31s. 6d.
- Illustrated Book of the Dog.** By VERO SHAW, B.A. With 28 Fac-simile Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Demy 4to, cloth, 35s.
- The Book of the Horse.** By SAMUEL SIDNEY. With 25 fac-simile Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Demy 4to, cloth, 31s. 6d.
- Canaries and Cage Birds, The Illustrated Book of.** With 56 fac-simile Coloured Plates and numerous Illustrations. Demy 4to, cloth, 35s.
- The Illustrated Book of Poultry.** By L. WRIGHT. With 50 Coloured Plates, and numerous Engravings. Demy 4to, cloth, 31s. 6d.
- The Illustrated Book of Pigeons.** By R. FULTON. Edited by L. WRIGHT. With 50 Coloured Plates, and numerous Wood Engravings. Demy 4to, cloth, 31s. 6d.

BIBLES, RELIGIOUS WORKS, &c.

- The Early Days of Christianity.** By the Rev. CANON FARRAR, D.D., F.R.S. Two Vols., demy 8vo, 24s.
- The Life of Christ.** By the Rev. CANON FARRAR, D.D., F.R.S.
Popular Edition, in One Vol., cloth, 6s.; cloth gilt, gilt edges, 7s. 6d.; Persian morocco, gilt edges, 10s. 6d.; tree calf, 15s.
Library Edition. Two Vols., cloth, 24s.; morocco, £2 2s.
Illustrated Edition, extra crown 4to, cloth gilt, 21s.; morocco, £2 2s.
- The Life and Work of St. Paul.** By the Rev. CANON FARRAR, D.D., F.R.S. Two Vols., 24s.; morocco, £2 2s.
- The Child's Life of Christ.** Complete in One Volume, with several hundred Original Wood Engravings, extra crown 4to, elegantly bound, price 21s.
- An Old Testament Commentary for English Readers.** By various Writers. Edited by the Right Rev. C. J. ELLICOTT, D.D., Lord Bishop of Gloucester and Bristol. Vol. I., price 21s., contains the PENTATEUCH.
- New Testament Commentary for English Readers.** Edited by C. J. ELLICOTT, D.D., Lord Bishop of Gloucester and Bristol. In Three Volumes, 21s. each.
 VOL. I. contains the Four Gospels.
 VOL. II. contains the Acts, Romans, Corinthians, Galatians.
 VOL. III. contains the Remaining Books of the New Testament.
- Roberts's Holy Land.** DIVISIONS I. and II., containing 42 Tinted Plates in each. Gilt edges, 18s. each.
- A Commentary on the Revised Version of the New Testament for English Readers.** By PREBENDARY HUMPHRY, B.D., Member of the Company of Revisers of the New Testament. 7s. 6d.
- The Half-Guinea Illustrated Bible.** Containing 900 Original Illustrations. Crown 4to, cloth, 10s. 6d.
- Cassell's Illustrated Bible.** With 900 Illustrations. Royal 4to, Persian morocco, with Coloured Maps, 21s.
- The Child's Bible.** With 220 Illustrations. Demy 4to, cloth gilt, £1 1s.; leather, 30s.
- The Doré Bible.** With 220 Illustrations by GUSTAVE DORÉ. Two Vols., morocco, £4 4s.; best morocco, £6 6s.
- The History of the English Bible.** By the Rev. W. F. MOULTON, D.D. *New and Cheaper Edition*, 2s. 6d.
- St. George for England.** Sermons for Children, by the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. Gilt edges, 5s.
- Some Difficulties of Belief.** By the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. *Cheap Edition*. Price 2s. 6d.
- Sunday Musings.** A Selection of Readings—Biblical, Devotional, and Descriptive. Illustrated, 832 pp., 21s.
- Quiver, The.** Illustrated Religious Magazine. Published in Yearly Volumes, 7s. 6d.; also in Monthly Parts, 6d.
- The Church at Home.** By the Right Rev. ROWLEY HILL, D.D., Bishop of Sodor and Man. Roan gilt, 5s.
- New Testament, Companion to the Revised Version of the English.** By ALEXANDER ROBERTS, D.D. Price 2s. 6d.
- The History of the Waldenses.** By the Rev. J. A. WYLIE, LL.D. With Illustrations. 2s. 6d.
- Keble's Christian Year.** Profusely Illustrated. Extra crown 4to, 7s. 6d.; gilt edges, 10s. 6d.
- The Bible Educator.** Edited by the Very Rev. E. H. PLUMPTRE, D.D., Dean of Wells. With upwards of 400 Illustrations and Maps. Four Vols., 4to, cloth, 6s. each; or Two Vols., cloth, £1 1s.
- The Music of the Bible.** By JOHN STANIER, M.A. Cloth, 2s. 6d.
- The Life of the World to Come, and Other Subjects.** By Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE, M.A. 5s.
- Sacred Poems, The Book of.** Edited by the Rev. CANON BAYNES, M.A. With about 200 Illustrations. Cloth, 5s.
- Shortened Church Services, and Hymns.** Compiled by the Rev. T. TEIGNMOUTH SHORE. Price 1s.
- The Patriarchs.** By the Rev. W. HANNA, D.D., and the Rev. CANON NORRIS, B.D. 2s. 6d.
- Mission Life in Greece and Palestine.** By Mrs. EMMA RAYMOND PITMAN. Illustrated. 5s.
- Heroines of the Mission Field.** By Mrs. EMMA RAYMOND PITMAN. Illustrated throughout. 5s.

MISCELLANEOUS WORKS.

- Cassell's Family Magazine.** A High-class Illustrated Family Magazine. Published in Yearly Vols., 9s.
- Civil Service, Guide to Employment in the.** *New Edition, Revised and greatly Enlarged*. 3s. 6d.
- Dingy House at Kensington, The.** With Four Full-page Illustrations. Crown 8vo, cloth, gilt edges, 5s.
- Decorative Design, Principles of.** By CHRISTOPHER DRESSER, Ph.D., F.L.S., &c. With Two Coloured Plates and numerous Designs and Diagrams. 5s.
- English Literature, The Story of.** By ANNA BUCKLAND. 384 pages. Crown 8vo, cloth, gilt top, 5s.
- Etiquette of Good Society.** *Cheap Edition*. Boards, 1s.; cloth, 1s. 6d.
- Figuier's Popular Scientific Works.** The Text revised and corrected by eminent English authorities, with several hundred Illustrations in each. *New and Cheaper Edition*, price 3s. 6d. each.
 The Human Race. | The Vegetable World.
 The World Before the Deluge. | Reptiles and Birds.
 The Ocean World. | The Insect World.
- Handrailing and Staircasing.** By FRANK O. CRESWELL. With upwards of 100 Working Drawings. 3s. 6d.
- In-door Amusements, Card Games, and Fireside Fun, Cassell's Book of.** Illustrated. 3s. 6d.
- Jane Austen and her Works.** By SARAH TYTLER. With Steel Portrait and Steel Title. 5s.
- Kennel Guide, The Practical.** By Dr. GORDON STABLES. With Illustrations. 192 pages, crown 8vo, cloth, 2s. 6d.
- Landed Interest and the Supply of Food.** By Sir JAMES CAIRD, K.C.B., F.R.S. *Enlarged Edition*, 5s.
- The Microscope, and some of the Wonders it Reveals.** By the Rev. W. HOUGHTON, M.A. 1s.
- Nursing for the Home and for the Hospital.** By CATHERINE J. WOOD. 3s. 6d.
- Pigeon Keeper, The Practical.** By L. WRIGHT. With numerous Illustrations, &c. Cloth gilt, 3s. 6d.
- Police Code and Manual of the Criminal Law.** By C. E. HOWARD VINCENT, Director of Criminal Investigations. Cloth, price 6s. *Abridged Edition*. With an Address to Constables, by Mr. JUSTICE HAWKINS. 2s.
- Poultry Keeper, The Practical.** By L. WRIGHT. With Plain Illustrations. Cloth, 3s. 6d.; or with Coloured Plates, 5s.
- Rabbit Keeper, The Practical.** By CUNICULUS. With Illustrations. Cloth, 3s. 6d.
- Sports and Pastimes, Cassell's Book of.** With more than 800 Illustrations, and Coloured Frontispiece. 768 pages, large crown 8vo, cloth, gilt edges, 7s. 6d.
- Peggy, and other Tales.** By FLORENCE MONTGOMERY. *Cheap Edition*. Price 2s.
- The Magic Flower-Pot, and other Stories.** By EDWARD GARRETT. Crown 8vo, cloth gilt, 2s.
- The Steam-Engine, The Theory and Action of.** By W. H. NORTHCOTT, C.E. 3s. 6d.

"THE QUIVER" LIBRARY.

- All Illustrated and bound in cloth gilt. Crown 8vo, each, 3s. 6d.*
- | | |
|-------------------------------|------------------------------|
| My Guardian. | In Duty Bound. |
| School Girls. By ANNIE CAREY. | The Half Sisters. |
| Deepdale Vicarage. | Peggy Oglivie's Inheritance. |
| The Family Honour. | Working to Win. |
| | Esther West. |

SELECTIONS FROM CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.'S PUBLICATIONS.

EDUCATIONAL WORKS.

- Intermediate Text-Book of Physical Science.** By F. H. BOWMAN, D.Sc., F.R.A.S., F.L.S. Illustrated. Cloth, 3s. 6d.
- English Literature, A First Sketch of.** By Professor HENRY MORLEY. *New and Cheap Edition.* 7s. 6d.
- Spelling, A Complete Manual of.** By J. D. MORELL, LL.D., H.M. Inspector of Schools. Cloth, 1s.
- Decisive Events in History.** By THOMAS ARCHER. With Sixteen Original Illustrations. *Fifth Edition.* Extra fcap. 4to, boards, 3s. 6d.; cloth gilt, 5s.
- The Commentary for Schools.** Being some separate Books of the NEW TESTAMENT COMMENTARY FOR ENGLISH READERS (Edited by the Lord Bishop of Gloucester and Bristol), for School and general Educational purposes.
- ST. MATTHEW, 3s. 6d. | ST. JOHN, 3s. 6d.
ST. MARK, 2s. 6d. | THE ACTS OF THE APOSTLES, 3s. 6d.
ST. LUKE, 3s. 6d. | 1 CORINTHIANS, 2s.
- Shakspeare Reading Book, The.** By H. COURTHOPE BOWEN, M.A. Illustrated. Crown 8vo, cloth, 3s. 6d.
- Historical Readers, Cassell's.** *For particulars see Cassell, Petter, Galpin & Co.'s Educational Catalogue.*
- Geographical Readers, New Series of.** *See particulars in Cassell's Educational Catalogue.*
- Modern School Readers, Cassell's.** An Entirely New Series of Readers for Elementary Schools. *For particulars see Cassell, Petter, Galpin & Co.'s Educational Catalogue.*
- Little Folks' History of England.** By ISA CRAIG-KNOX. With Thirty Illustrations. Cloth, 1s. 6d.
- Applied Mechanics, Elementary Lessons in.** By Prof. R. S. BALL, LL.D. With numerous Diagrams. Cloth, 2s.
- Euclid, Cassell's.** Edited by Professor WALLACE, A.M. 8vo, 216 pp., limp cloth, 1s.
- * * A Complete List of CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.'s Educational Works will be forwarded post free on application.
- Popular Educator, Cassell's.** *New and thoroughly Revised Edition.* Vols. I., II., and III. now ready, price 5s. each. (To be completed in Six Vols.)
- Technical Educator, Cassell's.** Illustrated. Four Vols., cloth, 6s. each; or Two Vols., half-calf, 31s. 6d.
- Algebra (Elements of), Cassell's.** Cloth, 1s.
- Arithmetic, Elements of.** By Prof. WALLACE, A.M. Limp cloth, price 1s. Key, 4d.
- Neutral Tint, A Course of Painting in.** With 24 Plates from Designs by R. P. LEITCH. 4to, cloth, 5s.
- Water-Colour Painting, A Course of.** With 24 Coloured Plates, from Designs by R. P. LEITCH. 5s.
- Sepia Painting, A Course of.** With 24 Plates from Designs by R. P. LEITCH. 4to, cloth, 5s.
- Cassell's Graduated Copy-Books.** On superior writing paper. Complete in 18 Books, price 2d. each.
- The Marlborough French Grammar.** *New and Revised Edition.* Cloth, 2s. 6d.
- The Marlborough French Exercises.** *New and Revised Edition.* Cloth, 3s. 6d.
- French, Cassell's Lessons in.** *New and Revised Edition.* Considerably Enlarged. Parts I. and II., cloth, each 2s. 6d.; complete, 4s. 6d. Key, 1s. 6d.
- French-English and English-French Dictionary, Cassell's.** *Entirely New and Revised Edition.* 3s. 6d.; or in superior binding, with leather back, 4s. 6d.
- The Marlborough German Grammar.** Arranged and Compiled by the Rev. J. F. BRIGHT, M.A. 3s. 6d.
- German-English and English-German Pronouncing Dictionary, Cassell's.** 864 pages, 3s. 6d.
- Latin-English and English-Latin Dictionary, Cassell's.** 914 pages, 3s. 6d.

BOOKS FOR CHILDREN

- Bo-Peep.** A Treasury for the Little Ones. With Coloured Frontispiece, and Illustrated throughout with Original Illustrations. Boards, 2s. 6d.; cloth gilt, 3s. 6d.
- Modern Explorers.** By THOMAS FROST. Illustrated. Crown 4to, 176 pages, cloth, 5s.
- A Parcel of Children.** By OLIVE PATCH. With numerous Illustrations. Crown 4to, cloth gilt, gilt edges, 5s.
- A Cruise in Chinese Waters.** Being the Log of the "Fortuna." By Capt. A. F. LINDLEY. Illustrated. 5s.
- Cassell's Robinson Crusoe.** With numerous Illustrations. *New and Cheaper Edition.* Price 3s. 6d.
- "My Diary."** Twelve Coloured Plates and 366 Small Woodcuts, with blank space for every day in the year. 2s. 6d.
- Old Proverbs with New Pictures.** With 64 fac-simile Coloured Plates. 6s.
- Peter Parley's Annual.** Illustrated with Coloured Plates, printed in Oil, and full-page Lithographs. Gilt edges, 5s.
- Little Folks.** Half-yearly Volumes, each containing nearly 500 Pictures. Boards, 3s. 6d.; cloth gilt, 5s. each.
- The Picture Teaching Series.** Fcap. 4to, cloth, gilt edges, 2s. 6d. each. Each book profusely illustrated and handsomely bound.
- Through Picture Land.** | **Woodland Romances; or, Fables and Fancies.**
Picture Teaching for Young and Old. | **The Children of Holy Scripture.**
Picture Natural History. | **The Boy Joiner and Model Maker.**
Scraps of Knowledge for the Little Ones. | **Pussy Tip-Toes' Family.**
Great Lessons from Little Things. | **Frisk and His Flock.**
- The Little People's Album.** Stories and Verses for the Little Ones. With Illustrations by LIZZIE LAWSON, M. E. EDWARDS, &c. Crown 8vo, cloth, gilt edges, 3s. 6d.
- * * A Complete List of CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.'s Children's Books will be forwarded post free on application.
- Bo-Peep.** A Treasury for the Little Ones. With Coloured Frontispiece, and Illustrated throughout with Original Illustrations. Boards, 2s. 6d.; cloth gilt, 3s. 6d.
- "Little Folks" Painting Books, of which a quarter of a million copies have been sold.** Illustrated throughout. 1s. each; or cloth gilt, 2s. each.
- "Little Folks" Crayon Book.** | **Pictures to Paint.**
"Little Folks" Illuminating Book. | **"Little Folks" Painting Book.**
Book. | **Nature Painting Book.**
- The World in Pictures.** A Series of Gift Books specially suitable for Sunday-School Prizes. Illustrated throughout, and handsomely bound in cloth. 2s. 6d. each.
- The Eastern Wonderland.** | **Round Africa.**
Peeps into China. | **The Land of Temples.**
Glimpses of South America. | **The Isles of the Pacific.**
- Cassell's Sixpenny Story Books.** All Illustrated, and containing interesting Stories by well-known writers. Bound in attractive Coloured Boards, price 6d. each.
- The Boat Club.** | **The Elchester College Boys.**
The Delft Jug. | **My First Cruise.**
Helpful Nelly. | **Lottie's White Frock.**
The Little Peacemaker.
- The Library of Wonders.** A Series of Gift-books for Boys. In Volumes. Crown 8vo, cloth, gilt edges, 2s. 6d. each. All Illustrated throughout.
- Wonderful Adventures.** | **Wonderful Escapes.**
Wonders of Animal Instinct. | **Wonders of Bodily Strength and Skill.**
Wonders of Architecture. | **Wonderful Balloon Ascents.**
- Books for Boys.** Crown 8vo, cloth, gilt edges, 3s. 6d. each.
- The Story of Captain Cook.** | **Pictures of School Life and Boyhood.** From the best Authors. Edited by PERCY FITZGERALD, M.A.
With numerous Illustrations.
At the South Pole. By the late W. H. G. KINGSTON. With numerous Illustrations.
Soldier and Patriot. The Story of George Washington. By F. M. OWEN. With Map and Illustrations.
The Three Homes. A Tale for Fathers and Sons. By F. T. L. HOPE.
The Romance of Trade. By H. R. FOX BOURNE. Illustrated.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.'S COMPLETE CATALOGUE, containing a List of SEVERAL HUNDRED VOLUMES, including Bibles and Religious Works, Fine-Art Volumes, Children's Books, Dictionaries, Educational Works, History, Natural History, Household and Domestic Treatises, Handbooks and Guides, Science, Travels, &c. &c., together with a Synopsis of their numerous Illustrated Serial Publications, sent post free on application to CASSELL, PETTER, GALPIN & CO., Ludgate Hill, London.

CASSELL, PETTER, GALPIN & CO.: LONDON, PARIS & NEW YORK.

[back](#)